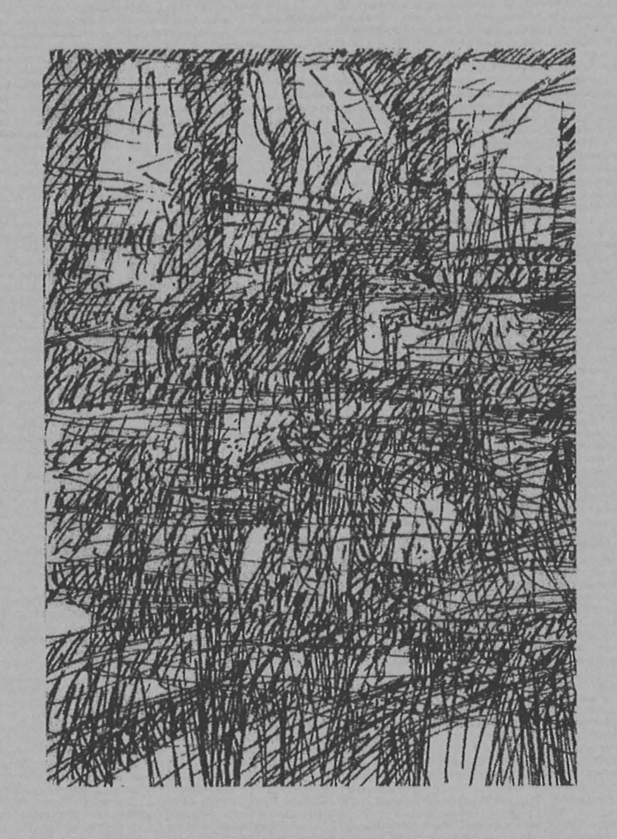
ENCUENTROS (IV)

(NOVIEMBRE 2002-AGOSTO 2003)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-11

ENCUENTROS (IV)

(NOVIEMBRE 2002-AGOSTO 2003)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-11

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
11 Ordinal de cuaderno (del autor)

Encuentros (IV)
(Noviembre 2002 - Agosto 2003)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 167.01 / 5-34-11
ISBN: 84-9728-104-7(obra completa)
ISBN: 84-9728-108-X (Encuentros IV)
Depósito Legal: M-23853-2004

J. SEGUI

ENCUENTROS (4) (NOVIEMBRE 2002/AGOSTO 2003)

ÍNDICE

1. El hastío y lo insípido. (8-1-03)

Hastío, asco, desgana, tedio. Aburrimiento mortal. Probablemente un estado especial de dilación corrosiva que tiñe la exterioridad de extraña proximidad. Una forma de disolver las barreras de la interioridad o de dilatarlas, engullendo en el tedio el recubrimiento imaginario de lo real. Desde la desgana cualquier iniciativa es irrisoria, banal, gratuita e irónica. Las cosas y las reacciones suenan a burla, a indiferencia, a esplendor apagado e inútil. El hastío es la puerta de la fantasía sin entusiasmo, del puro ejercicio de iniciar fantaseos sin ninguna pretensión conclusiva.

En el asco se desata la sordidez y lo inorgánico despliega su sex appeal. Lo aberrante es asumido por la fantasía como un campo de posibilidad. Las barreras del inconsciente se relajan.

*

Cage dice que un modo de provocar el advenimiento de ideas es hacer algo aburrido. Cage defiende el tedio activo como umbral imaginario.

*

En el cansancio también se produce una disolución de las barreras. Pero, como observa Handke, hay muchos tipos de cansancios y, al parecer, cada uno impulsa un distinto tipo de exaltación gozosa.

*

Quizás el cansancio tenga más que ver con la aparición de los símbolos germinales. Puede que el cansancio libere la simbolización, como el hastío revuelve la imaginación fantástica.

*

Lo insípido es lo que no sabe, el grado cero del sabor y del saber. Como el silencio y el vacío son el fundamento de la música y de la plástica, lo insípido es el suelo donde descansa el gusto. Lo insípido tiene algo de goce hastiado, de allanamiento del gusto, de aburrido sentir que espera un sobresalto.

*

El hastío, el cansancio y lo insípido son modos de borrado de las fronteras, situaciones básicas enajenantes.

2. Amor. (16-1-03)

Nunca he podido contar la experiencia olvidada de mis primeros amores. Pero está ahí, confusamente instalada, rodeada de sentimientos contradictorios de ansiedad, placer y terror. Tampoco me ha preocupado hasta ahora aclarar ese olvido, aunque puedo decir que ninguno de los relatos y explicaciones que he leído y escuchado, tratando de describir peculiares enamoramientos, han logrado atravesar el borde conmovedor que preserva el lugar donde están enterrados mis recuerdos. En particular, siempre me han parecido artificiosas, incluso ridículas, las proclamas de amor encendido que mis allegados ya maduros me han confiado cuando han cambiado de pareja a lo largo de sus vidas. Nunca he podido identificar las afecciones justificativas de esas confidencias con la pasión primigenia, incierta y desconcertante de los primeros amores que no soy capaz de precisar. Estoy hablando de la pasión carnal incipiente, una vez que el deseo sexual ha empezado a ser consentido por la persona deseada y parece posible proyectar un futuro común en un contexto social que se aventura asequible. No hablo de la pasión ciega (sin aceptación), ni de la pasión sórdida, ni de sentimientos amorosos altruistas y genéricos.

Estaba viendo, por casualidad, una representación teatralizada de la zarzuela "El caserío", de Guridí, y sin más, empezaron a destilarse incontroladas evocaciones. Me vi a mí, palpitante, urdiendo seducciones, entusiasmado y temeroso. Las fantasías eróticas presidiendo la escena interior y, en su derredor, tanteos de frases, de argumentos estimulantes, de proyectos de futuro. Y zozobra, miedo a las posibles respuestas y temor a la certeza de que el mundo exterior, el social, en su implacable funcionamiento, podía estropearlo todo. Yo estaba inventando mi vida y la pasión se incorporaba al invento con sus imprevisibles componentes. Penaba de inseguridad y de dudas, entre momentos de euforia en los que, con derroche de palabras, ejercitaba mi entusiasmo ante la persona amada y el entorno más próximo, intentando conjurar el terror que no era capaz de verbalizar. Temía la traición, el desencanto, la enajenación por causa de mi pasión. Temía, sobre todo, que otros intereses se cruzaran en la atención de mi amada, y me aterrorizaba que yo mismo en mi empeño de seducción pudiera romper el rumbo de mi formación universitaria, sin el cual mi entusiasmo utópico, que era la base de mi seguridad, se desvanecería.

3. P. Virilio. "Estética de la desaparición" (1) (17-1-03)

(Anagrama, 1998)

En la vida normal son frecuentes las ausencias, que empiezan y terminan de improviso. En las ausencias los sentidos permanecen despiertos pero no reciben las impresiones del exterior. El tiempo se suelda automáticamente y la ausencia se absorbe en una continuidad sin costes aparentes.
Las ausencias se denominan Picnolepsias (del griego Pycnos que es frecuente).

Las picnolepsias son más frecuentes en la juventud. Pero pronto se aprende a rellenar los vacíos, inventando los intervalos intermedios de forma que el discurso resulte verosímil.
Las muchas picnolepsias (en algunos casos) pueden llevar a cierto solipsismo que anula la existencia del exterior y hace imposible la representación.

Richet dice: las histéricas son más mujeres que las otras mujeres, tienen sentimientos fugaces y apasionados, representaciones imaginarias dinámicas y brillantes y, sin embargo, no logran dominarlos mediante la razón y el juicio.

Las ausencias intensas pueden influir en el carácter y fuerzan a experiencias peculiares del mundo.
Los jóvenes utilizan el giro y el desequilibrio para buscar sensaciones de vértigo y extravío como fuentes de placer.

Si la picnolepsia es genérica, la búsqueda de la forma como continuidad sólo será la búsqueda técnica del tiempo (en continuidad). Esta es la naturaleza de muchos juegos (la gallina ciega, el escondite...).
La picnolesia tiene como correlatos el sueño paradójico y la vigilia paradójica.

Los efectos especiales del cine se basan en la velocidad de filmación, que es capaz de hacer visible lo sobrenatural, lo imaginario y, aún, lo imposible.
En 1880 se advierte que el ojo no puede aprehender un cuerpo en movimiento. La cronofotografía hace ver lo nunca visto (Marey, Meliès, Bernard). Es el entredós de las ausencias lo que se hace visible en el cine (la cronofotografía).

Estamos ávidos de introducir una perpetua anamorfosis en la metamorfosis cinemática.
Dar más importancia al movimiento que a la forma significa cambiar la función del día y de la luz. Marey entiende la luz como la protagonista del universo cronofotográfico.

En la edad adulta la picnolepsia deja de actuar significativamente sobre la conciencia. Y sus ausencias se pueden controlar ensartadas en un transcurso continuo que a veces tiene distinta velocidad. También se puede empezar a explotar (controlar) la ausencia.

Las ausencias (le petit mal) son el fundamento de los procesos epilépticos.
El joven olvida el niño que fue y entra en otra categoría de ausencia en el mundo, en un exilio, lejano de su infancia, de exuberancia y de ilusión de los paraísos inmediatos fundados en las rutas, las ciudades, el poder (Rilke).
La recreación de la infancia es una consecuencia de la autoinducción picnoleptica.

El hombre maduro ha de inventar sus propias relaciones con el tiempo.
Los ritmos diferentes de la duración (Bergson) medirán el grado de tensión o relajación de las conciencias.
El espíritu es una cosa que dura (Bergson).
La primera producción de la conciencia es la velocidad.
La epilepsia es irregularidad picnoleptica, sorpresa, suspensión por aceleración, desaparición y reaparición efectiva de lo real, separación de la duración.
Bernstein – La intuición es la inteligencia que comete un exceso de velocidad.

A la caducidad del mundo, tal como lo percibimos, se opone la potencia creadora de lo visto, el poder de la ausencia incluso en el sueño.
El poder está en poder desaparecer y, además, empuja a la ausencia.
El tema es la presencia de la ausencia.

No es nadie porque no quiere ser alguien, y para ser nadie, hay que estar a la vez en todas partes y en ninguna.
El deseo de movimiento es sólo deseo de inercia, el deseo de ver llegar aquello que permanece.
Mirar a la luz es mirar lo invisible.

La falta es la ausencia, el desierto que aparece por vaciado. Chemena y Midbar (en hebreo) Chimena es falta de dirección. Midbar es falta de certidumbres y de energía activa.

La apatía es un estado de impasibilidad y de idiocia (ver idiota-singular único).

Baudelaire. Infinitas capas de ideas, imágenes y sentimientos cayeron sucesivamente sobre vuestro cerebro, tan dulcemente como la luz. Pareció que cada una sepultaba la anterior pero, en realidad, ninguna había desaparecido.

A la conciencia juvenil, siempre huérfana de tiempo, la razón le proporciona, a modo de lenguaje operacional, una reanudación ilusoria de un relato que le es ajeno. La ciencia intenta un control de la velocidad de la conciencia. Hay aquí un saber hacer picnoléptico.
*
Muchos artistas tienen constitución epiléptica (sobre todo los alemanes) y en ellos desaparece el ideal de la Razón como motor del hombre.

Para Bachelar la razón es prisa del pensamiento sistemático, propensión ansiosa de autoridad.

Hipócrates da importancia a la enfermedad sagrada. La epilepsia. Esto, a fines del siglo V a. de C.. Propone, que el estudio racional de lo real curará la epilepsia..

Bachelar pensaba que el pecado original de la razón era tener un origen. Pablo de Tarso decía que la razón se parece a la muerte.

La pequeña muerte es el buen fin del acto sexual (el orgasmo).

La razón allana las sorpresas. Lo nuevo de la razón no son los elementos, sino el orden en que se los coloca (Pascal).
Pascal sabía que el sentimiento estético (la facultad de sentir) está en el centro del desencadenamiento epiléptico. Sabía que la epilepsia es provocable.

La crisis (epiléptica), súbito trueno en un cielo sereno, se anuncia por la belleza misma de ese cielo. La crisis epiléptica empieza en placer, por una exaltación juvenil sublime por la que uno daría toda una vida (Dostoievski). Súbito entusiasmo inexplicable.....

Se considera que la autoinducción a la ausencia es un acto autoerótico relacionado con el origen de la vida sexual.
En la pubertad la picnolepsia se interpone en el despertar de la actividad sexual.
La ausencia se asocia a la invención. El Priapismo es sueño.

El grado de potencia del amor y del deseo es función del recuerdo invisible del estado de exaltación de la vigilia paradógica.
Para Tristán e Iseo el amor crea la equivalencia entre la noche y el día, la vigilia rápida, el sueño y la muerte.

El luto (el duelo) produce la sensación del instante (Bachelar).

La sensación convertida en causa por exceso de rapidez gana al orden lógico (en Proust)
Kairos, la ocasión, el "de repente" que abre el espacio a la diferencia, el "epieikes, lo que resulta adecuado en un momento particular y es diferente.

En la investigación no aplicada lo nuevo no depende del azar, sino de la sorpresa (Juliot). El arte consiste en presentar la ilusión, la sorpresa del mundo.
Magritte empleaba mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario. Valorar lo anecdótico... todo está en calma y, sin embargo, este mundo, tal como lo vemos, está

sucediendo. No es una impostura de la inmediatez el intempestivo apresamiento de un convoy de elementos objetivos entre los que se realiza la toma de posición en la guerra de la vista.
Las apariciones son instantes sorprendentes como los que preceden a la ausencia epiléptica, durante los cuales los sentidos, que permanecen despiertos, logran percibir algo infraordinario.
Las apariciones, luego, se pueden olvidar.

*

La estética paroptica del mundo real es una actividad insólita de los sentidos que usurpa la funciones del azar y hace surgir un sexto sentido que es la perfección moral de la idea humana del tiempo (Poe).

4. Marcelino de Cotos. (17-1-03)

Cuando le conocí era mayor, escéptico, irónico y desesperanzado. Hombre recio y enjuto, de corta estatura, simpático, locuaz. Vestido de oscuro, con una boina pequeña, hosco y bronco. Su historia era épica. Había sido guarda forestal en el Puerto de los Cotos, donde, al parecer, tenía un refugio que le servía de vivienda cotidiana. Allí daba albergue y conversación a los montañeros y excursionistas que se aventuraban por la sierra de Guadarrama. Y desde allí se desplazaba, caminando, hasta Rascafría, que era el lugar de aprovisionamiento, y mucho más allá, para ver a la que luego fue su mujer. Tenía fama de ser un incansable andarín sin ninguna pereza, que conocía todos los rincones de la sierra que vigilaba.

Al parecer, él mismo fue agrandando su albergue poco a poco hasta convertirlo en un negocio próspero, aunque nadie sabía muy bien cómo había logrado la concesión del terreno y las licencias preceptivas. El negocio funcionaba porque la mujer y las hijas lo sostenían. La mujer cocinando y organizando la intendencia y las hijas manteniendo el edificio y sirviendo a los clientes.

La última vez que vi a Marcelino, las mujeres de su casa decían que estaba enfermo, que ya no daba conversación a los clientes, que no tenía ganas de vivir, que no comía casi. Lo encontré en un cuarto del piso alto, casi a oscuras, metido en la cama, con una botella de vino y una copa en la mesilla. Decía que su mujer y sus hijas no le dejaban en paz, que no aguantaba sus constantes órdenes y reproches. También despotricaba de sus yernos que, según él, esperaban su muerte para hacerse con el negocio. Esto lo decía con voz alta para que le oyeran desde abajo, para que supieran que su espíritu indómito persistía. Su voz se cruzaba con la de su mujer, que le reprochaba su actitud y le recordaba que no se había comido la tortilla que le había preparado. Cuando se serenó, me mandó cerrar la puerta del cuarto y, ya con un tono de voz amable, me indicó que me sentará cerca de él a la luz que el atardecer introducía por las ventanas. Me vino a decir algo así: Estoy cansado, pero ellas no me dejan en paz. Aquí estoy bien. Como no me muevo casi, no tengo apetito. Recuerdo cosas y a veces no pienso en nada, sólo bebo buen vino. Y me toco la pilila... me la toco y me siento a mí mismo con placer, encantado. Con la puerta abierta me entero de lo que pasa abajo pero ya no quiero bajar, no quiero que me traten como a un niño. Me alegra verte, ingeniero, porque a ti puedo decirte que me gusta la soledad. Toma una copa conmigo. Con un buen vino no tengo ninguna necesidad de comer.

Estuvimos un buen rato recordando otros encuentros y, en silencio, nos acabamos la botella de rioja. Al despedirnos me recomendó que probara un guiso que Natalia preparaba muy bien.
Un tiempo después, Marcelino murió en su habitación.

5. Memento. (21-1-03)

Hay cristales rotos desparramados por una superficie. De repente se mueven, saltando, y se agrupan. Se juntan componiendo un vaso que, desde el suelo, asciende en vertical. El plano se agranda y se ven unos pies y, luego, unos pantalones. El vaso asciende al encuentro de las manos que lo recogen. Esas manos son partes del cuerpo que aparece vinculado a los pies. El plano cada vez es más general. La cara del cuerpo se sobresalta y agarra el vaso....
Es una secuencia de un vídeo que se rebobina. Es una escena vista al revés, de atrás hacia delante.

En alguna ocasión he leído que el gran ejercicio de la memoria esclarecida es recordar los acontecimientos al revés, desde una situación final hacia su principio. Lo he practicado repetidamente con dudoso éxito. Ahora bien, aunque fuera viable recordar a la inversa, lo que parece imposible es elaborar una narración marcha atrás. Hablar y escribir sólo son acaecibles en el interior de la estructura sintáctica del lenguaje, que impone, sin más, un sentido sucesivo del tiempo.

"Memento" de Chistopher Nolan es un ejercicio cinematográfico que, como algunas obras literarias, (p.ej. la "Mazurca para dos muertos" de Cela) se propone el ejercicio de contar una historia a la inversa. Pero, claro, sin poder romper la dirección progresiva absoluta de la narración. El truco se encuentra descomponiendo la propia narración en secuencias cortas y componiendo la obra ordenándolas a la inversa, de atrás a delante. Un montaje que ordena los pequeños trozos de una historia convencional empezando por el final y acabando en el principio. La dificultad está en el ritmo de la discretización que divide la historia en pedazos autosignificativos de una duración pautada, que han de permitir que puedan recordarse como consecuentes de las secuencias de acción que aparecen después y que son anteriores. La recepción de esta obra se basa en la comprensión de las secuencias como narraciones parciales que aparecen sin precedentes, y en la activación de la memoria inmediata que ha de retener las secuencias pasadas como efectos causados por las secuencias futuras. Además, en Memento, la historia que se narra, distorsionada por este artificio de inversión temporal, trata de un personaje que no tiene memoria inmediata, o mejor, que sólo puede recordar secuencias temporales limitadas (que parecen coincidir cronológicamente con los trozos discretizados de la narración de base). En la "Mazurca para dos muertos" también se discretiza la narración de fondo para presentarla en secuencias invertidas, pero en este caso las secuencias posteriores de la obra son como despertares de recuerdos anteriores que justifican y completan los posteriores. En la Mazurca nadie olvida nada, sólo que se recuerda progresivamente hacia el pasado.

En Memento, la peculiar narración y la extraña historia que se cuenta confluyen en el esfuerzo de memoria que el espectador ha de hacer para poder dar sentido progresivo a las situaciones invertidas que va notificando.

*

La historia de Memento también es peculiar. Un personaje que recuerda con claridad su identidad y su historia personal hasta el momento de un trauma a partir del cual sólo puede retener lo que le ocurre durante un breve lapso de duración. Ahora bien, como recuerda su pasado remoto, en cada momento es capaz de sospechar que lo que le ocurre tiene que proceder de las circunstancias y situaciones que recuerda, aunque siempre, indefectiblemente, olvide lo que en cada momento de lucidez ha sido capaz de estructurar. También recuerda que olvida todo lo que le acaece y esta tensión mantenida le lleva a luchar, puntal pero denodadamente, por encontrar un hilo argumental donde sus olvidos dejen de ser insuperables. Para eso, en cada momento de lucidez, hace fotografías instantáneas de las personas y los escenarios donde se descubre, y escribe, sobre las fotografías, en pequeños papeles, y sobre su cuerpo (se hace tatuar lo que quiere retener), los nombres de las personas, la identificación de los lugares y objetos, y las advertencias, y sospechas que, en cada ocasión, le parece que han de ser memorizadas. En la historia, estas fotos con pie, las notas, y los tatuajes son items de una memoria externa que el personaje produce con la esperanza de superar las inevitables ausencias.

La historia de Memento es endiabladamente complicada, aunque puede ser verosímil si el psiquismo humano está constituido por una sucesión de apariciones y ausencias (picnolepsias) que van siendo disimuladas por el discurrir de la razón narrativa que funda y sostiene la experiencia como mera continuidad (Virilio- "La estética de la desaparición"). Desde este enfoque, que entiende la madurez como autocontrol de las ausencias y la creación como el desvarío provocado de la ausencia, es fácil pensar la historia de Memento como una falla patológica de la razón narrativa que, a partir de un trauma, es incapaz de soldar en

continuidad los aconteceres entre ausencias. Lo raro de la historia es que el personaje, incapaz de dar continuidad a su experiencia inmediata, recuerde continuamente el relato de su experiencia remota.

6. D. Víctor. (12-2-03)

A D. Víctor, ya jubilado, le permitieron instalarse en un local de la Escuela. Por alguna razón había tenido que desalojar el estudio donde siempre trabajó y trasladó temporalmente a aquel local prestado todos sus pertrechos. Un día nos invitó a verlo. Fue una visita formal en la que nos fue mostrando todos los muebles y los iconos que nos rodeaban: He dispuesto todo como siempre estuvo. Aquí mi Palazuelo, ésta es la silla de leer, aquí una foto de Mª Antonia alegre... Contra una pared había un escritorio de esos que tienen un cierre articulado que cubre el plano de escritura y los pequeños cajones que se levantan al fondo, perpendiculares a él. Encima había un corcho pegado a la pared lleno de retratos y pequeños dibujos: Aquí he escrito siempre. Frente a mí siempre he tenido estas caras, Mª Antonia triste, mi padre,... Éste es mi peor enemigo. Señalaba la caricatura de un personaje con sombrero. Notó nuestro asombro y agregó: A los grandes enemigos hay que tenerlos muy presentes.

7. D. Ramón. (12-2-03)

D. Ramón era un personaje enjuto, de estatura normal, correctamente vestido, estirado y ligeramente cargado de hombros. Aparentemente distraído, ajeno. Era común verle desplazarse por la Escuela con las manos juntas en la espalda, con gesto indolente, mirando al suelo y silbando melodías irreconocibles.

Tenía problemas de audición y llevaba instalado un audífono indisimulable con un "pinganillo" en la oreja del que pendía un cable que desaparecía tras la solapa de su chaqueta y volvía a aparecer por la bocamanga de su chaleco hasta alcanzar el bolsillo superior izquierdo de esta prenda, donde se alojaba una especie de petaca del tamaño de una baraja de cartas en la que había unas pilas, una especie de micrófono y un mando que, correctamente manejado, permitía desconectar y regular el volumen de las emisiones sonoras que el aparato canalizaba. Le llamaban el sordo. Cuando se comunicaba con alguien se colocaba enfrentado, desabrochaba su chaqueta y ponía su mano izquierda sobre la petaca audífona, disimuladamente suspendida del dedo pulgar enganchado a la bocamanga del chaleco. Cuando estaba interesado en la conversación, miraba fijamente a los ojos de su interlocutor y, con su mano izquierda suspendida, regulaba el volumen de audición y orientaba el micrófono de su aparato a la boca del otro. Cuando no le interesaba el intercambio oral, miraba al infinito, se ladeaba y silbaba, al tiempo que desconectaba la prótesis. A veces, con los giros de su cabeza, el audífono se "acoplaba" y emitía pitidos inquietantes.

Una vez que me acerqué a consultarle algo, lo encontré soportando estoicamente un alegato encendido de un peculiar profesor, famoso por sus accesos "histéricos". Este personaje vociferaba gesticulando frente a su cara, aunque mirando a lo lejos. Él, sentado y desinteresado, con su aparato desconectado, me miraba y me hacía guiños mientras silbaba sin atender mínimamente a su histriónico compañero.

Le privaban las mujeres. Siendo Jefe de Estudios, un día lo encontré dictando una carta a la secretaria de dirección que, además de diligente, era una hermosa mujer. Él estaba sentado muy cerca de ella por causa de la sordera y, distraídamente, puso su mano derecha sobre la rodilla de su subordinada. Era un acoso de baja intensidad a la vista del público. Carmen le recriminó moviendo bruscamente la pierna: ¡Don Ramón...! Él retiró su mano al instante, diciendo: Es una pena que tenga esos escrúpulos, señorita.

Estábamos en una sesión de revisión de los proyectos fin de carrera que habían suspendido. Estas sesiones eran tediosas y tensas por lo que solíamos juntarnos varios profesores. Entró un alumno mayor, deprimido y casi desesperado, declarando que era la tercera vez que se le suspendía. Se dirigió directamente a D. Ramón, que era el presidente del Tribunal. Le dijo que ya no sabía qué hacer, que tenía mujer e hijos, que necesitaba acabar para atender los encargos que ya tenía. Don Ramón adoptó su actitud desinteresada. Le miraba pero no le escuchaba. Quizás esperaba que alguno de nosotros atendiera al reclamante. Pero el alumno nos evitó y se enfrentó a él. Necesito saber qué es lo que está mal. Necesito que me digan lo que debo de cambiar en mi proyecto. Sin salida, Don Ramón encendió el audífono y, con poca convicción, le indicó que el proyecto tenía muchos pasillos, que las cubiertas planas eran problemáticas...
El alumno, ya vociferante, replicó diciendo que no entendía nada, que había muchísimos edificios con largos pasillos y cubiertas planas que eran reconocidos como buenos edificios. Entonces D. Ramón se levantó y le miró a los ojos para decirle: Sí, lo de los pasillo y la cubierta es una simpleza, lo que le pasa a su proyecto es que es mediocre, correcto, del montón; no es ni bueno ni malo, no es nada. Mire, un proyecto apreciable, o es emocionante o es espantoso. No caben aquí las medias tintas. En la calle uno hace lo que puede, pero la Escuela está para correr riesgos. Su proyecto es como alguien encorbatado que no tiene nada que decir y que, además, pide disculpas. El alumno enmudeció, dio amargamente las gracias y se retiró.

Los jóvenes profesores que asistimos al encuentro nos quedamos estupefactos. Habíamos asistido a una inesperada lección. D. Ramón había pertenecido al GATEPAC y era arquitecto municipal después de haber sido depurado por la dictadura.
Le preguntamos entonces su opinión respecto a las obras de algunos de los profesores de la escuela. Nos dijo que todo edificio terminado merecía respeto por su ejecución, siempre difícil en el ambiente industrial reinante. Y luego empleó una serie de adjetivos para distintos conocidos edificios. Los había "menudines", "delirantes", "vacilantes"... Sólo algunos eran "contundentes" o "brillantes".

8. Dibujo y proyecto (Granada). (19-2-03)

Así se denominó mi encuentro en Granada con los profesores y alumnos de Análisis de Formas Arquitectónicas. Era un título genérico y abierto en el que cabía cualquier cosa. Pero, estando ya en el Auditorio Falla, ocurrió que había una exposición de trabajos gráficos producidos por alumnos de la asignatura, titulada **ARTE facto**. Eran ejercicios de dibujo "arquitectónico" realizados después de asistir a diversas audiciones musicales.
La visita a la exposición dio pié a una reflexión imprevista, impregnada por las evocaciones de los trabajos expuestos. Música y arquitectura. Música de la arquitectura y arquitectura de la música.

En Madrid había asistido días antes a la exposición "Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos", que trata de indicar la relación de la música y de los músicos con el arte plástico de principios del siglo XX.

La analogía entre la música y la pintura ya había sido señalada en el Renacimiento (Leonardo, Vassari), en la Ilustración (Newton, Diderot...) y en el Romanticismo (Goethe) en el que se buscó además la obra de arte total (Runge, Wagner), aunque sólo los artistas de principios del siglo XX intentaron vincular estructuralmente la música con las artes del espacio. Alguno de los ejercicios mostrados en la exposición consisten en danzar frente al lienzo siguiendo la pauta de la música escuchada (Kandinsky, Severini, Boccioni, Balla, Larionov....). Otros ensayan en el cuadro una especie de partitura (Kandinsky, Kupka, Klee, Picabía, Macke...). Y otros son ejercicios de pintar en el estado pasional creado después de una audición (Kandinsky, Carrá, Ender, Shkolnik, Delaunay, Survaje....)
Los músicos, a su vez, descubren que la composición musical genera una sensibilidad plástica espacial (Schomberg) y que un cuadro puede ser una partitura (Cage....)

La relación entre la arquitectura y la música también es tradicional. Desde antiguo (tradición pitagórica) estaba claro que la estructura proporcional de la armonía (instrumental) era la misma que la contenida en el esqueleto geométrico (organizativo) de la arquitectura. La equivalencia proporcional (matemático-geométrica) entre artes es una larga tradición esotérica que se desarrolla en multitud de escritos y tratados a partir del Renacimiento hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX (es la tradición del Número de Oro y las armonías proporcionales, que culmina con la aparición del "Archéomètre de Saint Ives d´Alveydre", publicado en 1911).

Aunque esto es así, entre la arquitectura y la música no se han realizado ensayos de directa trascripción como los practicados entre la música y la pintura. Donde la arquitectura si ha participado, desde Vitruvio, ha sido en la propuesta de configuraciones espaciales destinadas a albergar la ejecución musical, tratando a la arquitectura como cáscara conforme para que la música sea posible.

Quizás para la formación arquitectónica mediada gráficamente el ejercicio por antonomasia es tantear dibujos directos o de ámbitos espaciales, una vez que la música se ha dejado de escuchar. No la danza gráfica guiada por el sonido en acto, sino la exteriorización configurativa a partir de la espacialización en ausencia, provocada después de la escucha.

Y esto nos lleva a varias cuestiones relacionadas. La primera apunta a las experiencias básicas para la formación arquitectónica. La segunda nos lleva a la relación entre las distintas actividades artísticas. Y la tercera nos conduce a la reflexión acerca de la interioridad y la exterioridad y, de rebote, a la experiencia de la insipidez o grado cero de las artes.

Respecto a las experiencias formativas en arquitectura, recientemente he leído un interesante ensayo de L. Muntañola. Se titula "¿Se puede enseñar arquitectura?" y es su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi. En este escrito Muntañola defiende que, al margen de las disciplinas profesionalizadoras (que enseñan el oficio de diseñar-proyectar), la arquitectura se aprende haciendo teatro, danza y música, como asistiendo a fiestas y demás rituales colectivos, que son las ocasiones donde se experimenta la dialógica social "provocando la imaginación espacial en relación a como los otros, a su vez, viven el espacio, de acuerdo a los usos, las funciones y las costumbres socialmente significativas".

Para Muntañola la arquitectura reside en la experiencia colectiva de la interacción, en la vivencia dialógica que hace aparecer el espacio arquitectónico como condición y referencia significadora de la participación

socializada en un ritual. Arquitectura como marco y atmósfera de la convivencia política, como contexto movilizador de la imaginación dialógica.

Desde la pedagogía básica, esta radical visión debe de llevar a ejercicios que, prescindiendo de la formalidad externa (superficial) de los objetos edificados, pongan la atención en las atmósferas ambientales y las relaciones rituales de la interacción. Se supone que experimentando el espacio como acontecimiento relacional, la arquitectura se descubrirá como contexto, como referente, como envoltura constitutiva de la significación situacional.

Pero la arquitectura no puede quedarse en el mero sentimiento. Si es arte tiene que ser producida, tiene que ser configurada. Y la pedagogía debe de conducir a ese proceso de realización. Difícil ejercicio en el que se trata el contexto como texto, en el que se acaba determinando el marco donde la interacción presentida como acontecimiento debe de ser albergada y reforzada. La peculiaridad de este ejercicio está en que el proyectar arquitectónico tantea y determina los límites, las condiciones de borde, de una amplitud ambientada donde la actividad relacional social ha de poder ser significada con intensidad. Arte de la delimitación en la que siempre queda ausente el contenido. Las otras artes objetualizan el contenido, aunque todas ellas producen una atmósfera (la de su realización) y un vacío (el correlativo a su constatación como obras).

En este sentido todas las artes comparten un componente arquitectónico, en la medida en que las obras son mundos (Ricoeur) que presentan distribuciones organizadas de materia en el interior de marcos delimitadores que, al tiempo que evidencian la formalidad textual de su presencia, ocultan su dinamicidad ejecutoria (procesativa) y determinativa (intencional o dialógica (Perniola)).
Lo arquitectónico, en cualquier arte, es lo ocultado en lo manifiesto, lo contextual que su formalidad instituye en el proceso de producción de su presencia. En cualquier arte y también en la arquitectura.

Pero las artes no son equivalentes, no son directamente traducibles unas en otras, ya que proceden de distintas matrices imaginarias (activas), están involucradas en distintas manipulaciones materiales, y responden a situaciones dialógicas peculiares.
No se puede propiamente dibujar la música ni escultorizar un poema, ni edificar un cuadro... Aunque siempre se ha procedido a utilizar la recepción de obras de una modalidad artística para estimular la actividad productiva en cualquier otra.

En particular nosotros utilizamos el dibujar (el dibujo) como modalidad artística autónoma y como mediación ejecutoria para experimentar y proyectar arquitectura.
Es un uso tradicional del dibujar que fuerza la configuración de lo gráfico en ciernes hacia referentes significativos arquitectónicos.
Cualquier dibujar informal puede significarse como una atmósfera envolvente. Y cualquier dibujar estructurado con líneas y zonas puede significarse como un ejercicio de recorridos y delimitaciones que es el sentido "realista conceptual" de los tanteos proyectivos arquitectónicos en planta y sección.

Hablamos del dibujar que se enfrenta al proyectar, tanteando y explorando la arquitectonicidad de los rituales de interacción que condicionan las propuestas arquitectónicas.
Luego hay otro dibujar del proyectar que persigue la concreción técnico-formal de la envolvente edificatoria de la arquitectura en ciernes. Y otras modalidades que, con la propuesta arquitectónica concretada, se ocupan de describir técnica y retóricamente el objeto proyectado como objeto externo, como pura definición de su materialidad.
Estos dibujos se acomodan a la organización precisa de las cáscaras edificadas, pero no son nunca los determinantes de la arquitectonicidad de los proyectos, que siempre queda implícita en la configuración tentativa y progresiva de las amplitudes, arrastrada en el proceso proyectivo.

Las modalidades descritas del dibujar conducen a dos ámbitos experimentales básicos en la pedagogía de la arquitectura. La primera es idónea (afín significativamente) para la imaginación dialógica del espacio relacional o arquitectura en su grado cero y la segunda es inevitable para la determinación técnica del objeto en proyecto que constituirá materialmente la envoltura y presencia del edificio.
Pedagogía exploratoria de la interioridad arquitectónica y pedagogía determinadora de la estructura constructiva, los límites y la exterioridad del objeto arquitectónico.
La arquitectura es el todo de estas concreciones pero en la pedagogía parece provechoso distinguir estas situaciones atencionalmente diferenciables.

Conformes con Mountañola nosotros venimos diferenciando una enseñanza del dibujar vinculada con la arquitectonicidad interior en su estado más genérico y otra, también relativa a la arquitectonicidad interior, en un grado más específico. Las llamamos dibujar para la concepción, de acuerdo con la matización introducida por Boudon. Las otras materias troncales y básicas del departamento (Geometría Descriptiva y Dibujo de Edificios) se ocupan del dibujar vinculado con la exterioridad (materialidad) de los objetos arquitectónicos.
Un dibujar que trata lo arquitectónico desde el interior y otro dibujar que lo trata desde el exterior. Desde dentro y desde fuera. Lo arquitectónico como envolvencia y lo arquitectónico como envoltura.

El vídeo que se mostró en la sesión, ilustra la pedagogía que hacemos del dibujar como experimentación del espacio gráfico, entendido como acontecimiento guiado por el sentimiento relacional y ambiental, que produce obras tentativas informales y representativas de sombra-luz, utilizando como referente el propio ambiente del aula sumido en la oscuridad o débilmente iluminado. Es una ejercitación análoga al dibujar a partir de haber escuchado una obra musical, y también análoga al dibujar a partir de haber danzado o participado en un ritual colectivo. En todos estos casos el dibujar es una experimentación del hacer (del dibujar) que produce obras que son significadas por la propia acción y por el vacío representativo (atmosférico) que conforman. Luego, después de este ejercicio, cualquier dibujo puede ser significado como configurador de ámbitos desocupados, que es la característica arquitectónica común de las obras gráficas y de la arquitectura.

Este dibujar introduce en el grado cero de lo arquitectónico, en la experiencia básica de la arquitectura como envolvencia que sorprende y da sentido al resultado como desencadenante de la espacialidad que producen las acciones (gestos, barridos) que se superponen y contraponen buscando un significante configural en el propio dibujar.

Entendemos que el grado cero de lo arquitectónico, en el dibujar como en el proyectar arquitectura, (como en el lenguaje literario), está en la neutralización ejecutoria, en el hacer configurador guiado por la extrañeza imprecisa del vacío que producen los procesos que exploran, con propósitos no representativos, el puro dibujar, o el dibujar a partir de la experiencia del ambiente como amplitud desocupada y envolvente, teñida de oscuridad.

Grado cero que se asocia con el errar, con el explorar la superficie encuadrada del soporte, al encuentro de la sorpresa de una configuración resonante (significante) en el seno del grupo pedagógico. Lo arquitectónico sin arquitectura, lo organizativo indefinido que reclama concreción.

El grado cero de lo gráfico orientado a la experiencia arquitectónica, una vez asentado, se convierte en referencia ejecutoria y procesativa, en lugar ritual donde buscar el evento conformador de lo envolvente, que es la experiencia básica de lo espacial relacional.

9. Sergio Amante. (10-3-03)

Él dice que está bien. Feliz. Eufórico. Lo dice ahora, después de escapar sin despedirse de ninguno de los que formaron parte del evento académico de defensa de su Tesis Doctoral.
Desapareció después de recibir su calificación, mientras que los integrantes del Tribunal y los amigos que le acompañaron le esperaban en el bar para congratularse con él.

Un par de días después de la espantada alguien decía: No ha podido soportar el trauma de la pérdida de su ordenador. Sufre los efectos del luto por esa pérdida, que también es la pérdida de su modo distanciado y erudito de estar en el mundo académico. Traía empaquetada la defensa de su tesis y tuvo que improvisar un discurso nuevo más comprometido. Esto le ha tenido que conmover como conmociona seguir viviendo después de la pérdida de un ser querido.

Sergio había aterrizado en Madrid una semana antes. Y nada más llegar fue asaltado por unos delincuentes que le robaron todo lo que traía, tras agredirle hasta hacerle perder el conocimiento. Antes de haber llegado a su hotel, se encontró tirado en un portal, sin maletas, sin dinero, sin documentos y sin su ordenador, en el que residía comprimido el contenido de su trabajo de varios años. Ese largo día lo concluyó cuando, ayudado por el propietario del hotel al que se dirigía, formalizó la denuncia del robo y fue atendido en la embajada de su país, desde donde pudo hablar con su familia, al tiempo que le proporcionaban un pasaporte provisional.
Era ya muy tarde cuando, desconcertado y sin ropa de repuesto, llegaba por fin a su destino.

Desde Xalapa (México), esa misma noche, sus amigos nos comunicaron el incidente.
Al otro día le recogimos, le prestamos dinero, le acompañamos a comprar ropa y artículos de aseo, le paseamos por Madrid e intentamos animarle. Le dijimos que había tenido la suerte de perder estorbos y que, justamente por esa pérdida, tenía la oportunidad insólita de reinventarse, de empezar a mirar el mundo de otro modo. Físicamente no había recibido daños y no podía por menos que estar eufórico.

Sergio es, era, un hombre retraído, tímido, apegado a su cotidianidad familiar, algo dogmático, obstinado, pero dulce y afectuoso. En alguna ocasión ha procedido sin escuchar, como convencido de que sus iniciativas no tenían mejor alternativa. Este rasgo de inseguridad era el que probablemente le llevaba a no creerse del todo la oportunidad que su pérdida le proporcionaba.

Los siguientes días luchó por organizar un nuevo discurso que supliera lo que ya no podía mostrar en su defensa. Lo ensayó frente a nosotros y le salió bien. No utilizó datos ni citas de autoridad. Contó sus dificultades, relató sus dudas y explicó su trabajo relativizando sus aportaciones.
El día de la defensa de la tesis intentó algo parecido aunque esta vez no pudo por menos que ocultar sus dudas y justificar su esfuerzo. Habló con soltura pero no cambió de postura durante la hora que duró su intervención. Su cara gesticulaba mientras su cuerpo permanecía rígido, hierático, inmóvil.

Su compañero Carrillo decía que parecía otro. Le causaba sorpresa escuchar de él un discurso tan fluido y personalizado. A los demás nos impresionó su inmovilidad agotadora, como si hubiera congelado su cuerpo, como si hubiera desconectado su agitación para concentrarse en un decir insólito.
Después, cuando su actuación hubo terminado y recibió la aprobación, es cuando desapareció.

Según Toro, el trauma de la pérdida (luto, dolor) puede conducir a la melancolía y sólo se supera por una extensión de los intereses del yo, por una ampliación de la curiosidad y del compromiso del sujeto.
Sergio intentó superar su pérdida cambiando radicalmente su actitud, pero quizás ninguno de nosotros le dio la oportunidad de manifestar claramente su duelo. Le provocamos para que ampliara su interés sin permitirle que lamentara su desgracia. Y tuvo que huir y volver con los suyos para poder explayarse y reencontrar en su cotidianidad la cáscara de lo que aquí había dejado de ser.

10. ¡No a la Guerra!. (12-3-03)

Esta convocatoria es ahora una señal de reagrupamiento, de toma colectiva de conciencia democrática frente a la intensa proliferación de situaciones degradantes acumuladas en los últimos tiempos (siglos, años).

No a la guerra.
No al fascismo en ciernes
Resistencia, contestación.
No a la censura de los medios
No a los discursos simplistas y maniqueos
No a la infantilización colectiva
No a la falta de respeto ético e intelectual
No a los conductores de patrias
Resistencia
No a la ilegalidad
No a la estupidez
No a los intereses mercantilistas por encima de los pueblos.

No a Bush
No al eje del Bien
No, No.
No a los ataques preventivos
No a Ariel Sharon.
No a la fuerza por la fuerza
No a las patentes de corso.
No a la confrontación de mundos y culturas
No a la uniformidad
No a la pobreza forzada
No a los totalitarismos.

No al pensamiento único
No a la globalización por el Imperio

*

No a la enseñanza alienante
No a los monopolios de la cultura
No a la desigualdad.

No a los derechos de autor.

11. Yo te quería (1). (1-4-03)

"Yo te quería" arrastra la profundidad indefinida de un sentimiento que se abisma. No es fácil de decir pero, una vez dicho, resulta una frase intensa y paradójica. Te quería, en lugar de te querré o te quiero, o te he querido. Te querré no significa nada porque los deseos no se anticipan, sólo se tienen o no se tienen. Te quiero está en el futuro del deseo que expresa, y te he querido señala un deseo muerto.
Sin embargo "te quería" lleva a un presente de deseo que escucha la pasión del pasado frente a un futuro vaciado e indefinido. Yo te quería quiere decir: aquí estoy, queriendo, gozando del presente de un pasado que estuvo volcado al futuro.

Llevan años arrastrando una vida burguesa imprecisa, espesada por el mantenimiento de la supervivencia, aunque aligerada ocasionalmente por aconteceres intelectuales y sociales de esos que suspenden la sórdida continuidad de lo cotidiano. A veces se comunican con fluidez, cuando la conversación incluye algún evento vivido o el tanteo de proyectos ensoñados. En ocasiones discuten, como si todo el transcurso acumulado hubiera sido una preparación minuciosa para singulares venganzas. Hay momentos en que se miran y se tocan, sin decir nada. Después de casi una eternidad juntos, él le ha dicho a ella: "yo te quería".

12. Honrubia. (14-4-03)

Volvíamos de Valencia por la autovía. Atardecía y el sol nos cegaba. Íbamos distraídos, hablando de banalidades. Nos acordamos del Parador de Alarcón y decidimos buscarlo. Tomamos un desvío inquietante que nos llevó a la cola del pantano del mismo nombre. Y desde allí, bordeándolo, fuimos hasta el picacho donde está encaramado el castillo. El edificio no se levanta sobre el paisaje mesetario porque se asienta en medio de la depresión por donde circula incrustado el río Júcar. El conjunto era una enorme sombra entre las sombras del desfiladero, un perfil incierto a contraluz. El Parador estaba cerrado, como otros edificios venidos a menos por causa del nuevo trazodo de la autovía. Estaba en obras. Tomamos un café en un bar del entorno y volvimos por la antigua carretera.

Paramos en Honrubia a echar gasolina y a comprar queso y miel. Mientras elegíamos aquellos productos, advertimos un pequeño coche oscuro, recubierto de pliegos escritos de papel blanco, que pasaba de arriba abajo y de abajo a arriba recorriendo la antigua carretera nacional convertida ahora en la calle principal del enclave.
Ya en el exterior nos fijamos en él, curiosos por saber qué tipo de información quería transmitir. Las láminas de papel iban pegadas a los laterales, al capó y a la parte trasera del vehículo, encima de la carrocería y encima de los cristales. En ellas se leía: **¡Este coche es una Mierda!, ¡qué nadie lo compre!, ¡es una Mierda y no lo pueden arreglar!, ¡la casa que me lo vendió pasa de mí!,....** La gente miraba estupefacta aquellos mensajes.

Cuando salíamos del pueblo vimos el coche parado rodeado por la guardia civil que arrancaba los papeles de las ventanas y de la luna trasera. El conductor gesticulaba indignado mientras mostraba sus documentos a la autoridad.

13. Mis hermanos. (14-4-03)

Me cuesta trabajo imaginar el imaginario de mis hermanos. Con mis padres ese proceso conjetural resultó más fácil. Acabé creyendo entender sus peculiaridades a partir de mi comunicación con ellos y de las historias que sus amigos y familiares me contaron. Claro que, como hijo, no he tenido más opción, urgido por rescatar su memoria una vez que hubieron desaparecido.

Con mis hermanos es otra cosa. Sé que sufren, que temen, que luchan por sobrevivir, pero no alcanzo a esbozar ninguna narración que los inserte en mi fantasía. Es más, incluso sus explicaciones de situaciones vividas en común me resultan ajenas, a veces irreconocibles. En especial cuando hablan de nuestros padres matizando sus características ideológicas, que yo recojo estupefacto como si hablaran de personas que yo no hubiera conocido jamás.

Con mis hermanos es más fácil estar en silencio, cruzando desinteresadas miradas, que hablar. Porque en nuestras conversaciones no cabe el futuro, diluido en una incertidumbre aterradora, ni el pasado, deformado por la lejanía y cargado de imprecisos reproches y justificaciones.

Nuestros encuentros siempre son tensos, aunque la tirantez se difumina temporalmente con el subterfugio tácito de las evocaciones de acontecimientos anecdóticos y circunstanciales que se resumen en frases, situaciones, ademanes o rasgos físicos que, como instantáneas fotográficas, no reclaman ninguna profundización.

Quizás ser hermanos se resuma en eso, en ser próximos y a la vez ser extraños, en ser agentes de la diferenciación, en ser necesariamente otros, obligatoriamente otros, a pesar de haber transitado por algunos lugares aparentemente idénticos, a pesar de haber crecido entre los mismos personajes referenciales y a pesar de llevar encima rasgos físicos reconocibles imperecederos.

Es posible que el imaginario de mis hermanos me resulte inimaginable porque carece de sentido ese ejercicio conjetural de comprenderse entre vástagos de un núcleo cuya necesidad madurativa consiste, sobre todo, en diferenciarse, en desconocerse, en inventar pasados alternativos de la misma historicidad

14. Borrar. (22-4-03)
Para Uriel

Derivado de borra (lana grosera). Hacer borrones. Hacer desaparecer lo escrito con tiza por medio de un paño de borra.
Borradura es sarpullido
Emborronar
"Borr" raíz con el sentido de polvo, sedimento, ceniza. (Diccionario crítico etimológico de J. Corominas y J.A. Pascual, ed. Gredos, 1987).

Borrador. Escrito de primera intención que puede modificarse. Libro de apuntes para hacer después las cuentas. Borra que hace desaparecer lo escrito con tiza.
Sacar de borrador a alguien es vestirle limpia y decentemente.
Borrar. Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito para dar a entender que no sirve. Hacer que la tinta se corra y desfigure lo escrito. Hacer desaparecer por cualquier medio lo representado con tinta, lápiz, etc.
Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca una cosa.
Imborrable. Permanentemente recordado o presente. (Diccionario de la Lengua R.A.E.).

Borrar resulta sinónimo de: superponer, ocultar, difuminar, desactivar, disimular, olvidar. Descomponer, tantear, reprimir, suprimir, transformar.

El borrar hace perder la nitidez, la concisión.
La pérdida o supresión de los límites o condiciones de algo (de la entidad, por ejemplo) lleva a la enajenación, a la pérdida de la identidad. Cualquier cosa que provoque esa pérdida es una metáfora del borrado. Enajenarse, emborracharse, obstinarse.

También sería un borrado la supresión de ciertas características de las cosas. La supresión por fijación de la atención (empeño, compromiso...). Y la supresión por alteración (transformación, liberación...).

Si se entiende el borrado como característica genérica de lo biológico, o lo cognitivo-activo, en relación a la propia transformación evolutiva (devenir) arrastrada en el vivir, los propios estados o situaciones posteriores suplantan los anteriores, en un proceso de modificación ininterrumpida de la experiencia y la conciencia.
En este encuadre, hablar del borrar supone orientarse a la detección y análisis de los saltos o discontinuidades que se advierten en el paso de un estado a otro.
Borrar es provocar un salto, y todo salto supone un borrado.

La propuesta de Virilio sobre la picnolepsia implica entender la conciencia de la vida (del estar en el mundo) como un acumulo de situaciones discretas que sólo son agrupables en la narración consciente. Esto lleva a entender el borrado como supresión de los nexos lógicos y narrativos que pegan los hechos experienciales en un continuo artificial.

Desde el punto de vista clásico, que entiende la acción como estado opuesto a la pasión, cabría entender dos modos de borrado.
1.- El activo, producido por la acción en tanto que actuar es siempre modificar el interior en la medida que se transforma el exterior
2.- Y el pasivo, producido por la inacción, la contemplación, en tanto que la contemplación supone disolver las barreras, los límites sentidos, para entender los contenidos de otro modo.

La imaginación en tanto que actividad autónoma autopoietica, supone una constante eliminación de límites y disolución de experiencias... (ver Castoriadis y Eliade).

Las explicaciones fisiológicas y psicológicas de lo humano utilizan como nociones básicas la de inacción y la de inhibición y represión, que son términos referidos a la fabricación y eliminación de barreras de los flujos neuronales, mnemónicos y narrativos.

Borrar, así, puede ser una metáfora de vivir, de proseguir, de continuar, de optar. En definitiva, de hacer, de agitarse, de estar activo en el mundo.

Los artistas señalan dos ciclos del hacer poietico.

1.- Uno corto, implicado en la realización de cualquier obra, que pasa por un impulso activo (generalmente negativo), el tanteo de propuestas, la rectificación (corrección) de algunas de ellas, la supresión de otras y el afinado (también tentativo y correctivo) de alguna propuesta que se destaca en el proceso.
El ciclo corto es el descrito por Blanchot a partir del mito de Orfeo, matizando el recurso a la muerte (el vacío "a mano", el que siempre hay que visitar), como lugar de tránsito imprescindible.
También es el descrito en "Oscuridad y sombra" y sus inevitables situaciones poieticas.
El ciclo corto es el que analizan fenomenológicamente todos los artistas.

2.- Otro largo (Oteiza), involucrado en la acumulación de trabajos (de obras) que conduce, a partir de una situación de saturación, a la eliminación de complejidad hasta alcanzar el vacío.
Sobre este ciclo, Eliade señala que, en todo cambio epocal del arte, se produce un borrado de las reglas del ciclo anterior, a la búsqueda de formas de acción más libres, más primarias. Ve en el arte informal del XX una eliminación total de las reglas (la negación es la borradura más radical), a la búsqueda de la plena liberal poietica (plástica).

Barthes señala también el ciclo largo en "El grado cero de la escritura".
Claro que entre el ciclo corto y el largo sólo existe la diferencia de la conciencia de cambio, que aparece asociada y nítida en los ciclos largos.
La otra borradura indiscutible es el recubrimiento de palabras que se produce cuando se habla o escribe de arte, tanto para justificarlo como para describirlo, o criticarlo (ver el escrito de Dibujar, Proyectar III). La palabra no borra el arte plástico, pero lo atenúa, lo disuelve, lo referencia forzando en gran medida su naturalidad.

*

Todo el arte contemporáneo es visto por Perniola como la búsqueda de configuraciones (de eventos) capaces de borrar el límite entre el exterior y el interior, que es un estado de conciencia convencional e histórico que señala e instaura la diferencia artificial entre el mundo y la intimidad de la persona.

*

La crítica es otra borradura que elimina retóricamente todo lo que, hablando del arte, no es pertinente para conmover a aquel al que se dirige la crítica como obra.

15. Doctorado. (30-4-03)

Doctorarse supone adquirir el grado (de doctor) a partir del cual el doctorando será considerado docto (que, a fuerza de estudios, ha adquirido más conocimientos sobre una materia de los que son comunes).
Pero doctor quiere decir persona que enseña, que derrama o imparte doctrina. Y doctrina indica el conjunto de ideas y posturas que profesan la mayoría de los autores que conocen una materia.
El doctor es, así, alguien que enseña una doctrina en la que ha adquirido mas conocimientos de lo común (en la que es docto).

La defensa doctoral es, pues, el acto en que otros doctores reconocen en el doctorando el grado de conocimientos no comunes alcanzado y, al tiempo, su capacidad de enseñante, que viene a ser su capacidad de sinoptizar los conocimientos en los que ha profundizado.
El doctor conoce un ámbito cognitivo (doctrinal) que es capaz de sinoptizar para así poder adoctrinar (instruir) a sus discípulos.

Enseñar, además de mostrar, es sinónimo de instruir, que significa comunicar sistemáticamente doctrinas, al tiempo que se proporcionan las reglas y advertencias prácticas para alcanzar un adiestramiento (hábito operativo) en el ámbito de la materia que se enseña. Un doctor es, por tanto, un enseñante especializado en un saber, capaz de organizarlo, estricta y simplemente, en doctrina para guiar el adiestramiento.

*

<u>Docto.</u> Que a fuerza de estudios ha conseguido mas conocimientos que los comunes.

<u>Doctor.</u> Persona que enseña. Mestro
Título que la iglesia otorga a algunos santos que tienen mayor profundidad doctrinal.

<u>Doctrina.</u> Enseñanza que se da para <u>instruir</u>. Conjunto de ideas u opiniones sustentadas por una persona o grupo.
Opinión que comúnmente profesan los más de los autores que han escrito sobre una misma materia.
Derramar doctrina (adoctrinar). Enseñar, extender <u>doctrina.</u>

<u>Instruir.</u> Comunicar sistemáticamente ideas, conocimientos o doctrinas.
Dar a conocer el estado de una cosa, informar de ella, o comunicar reglas de conducta.

<u>Instrucción.</u> Curso que sigue un proceso.
Conjunto de reglas o advertencias para algún fin. Ordenes o reglamento.
Conjunto de enseñanzas prácticas para el adiestramiento.

<u>Sinopsis.</u> Disposición gráfica que muestra o representa cosas relacionadas entre sí, facilitando su comprensión conjunta. Esquema.
Exposición general de una materia o asunto presentados en sus líneas esenciales. Sumario o resumen.

16. Acabar, comenzar. (5-5-03)

Puede que sea imposible enseñar a empezar operaciones productoras. Quizás por eso la enseñanza se asienta en adiestrar en el acabado. De hecho se enseña así, a acabar, a resolver, a liquidar, a concluir. Lo acabado tiene el aura del producto que responde a la solución de una tarea que, por estar acabada, se supone bien definida de antemano.

Los productos en ciernes, o a medio elaborar, son siempre difíciles de considerar porque contienen ambigüedad y son irreductibles a la precisión cerrada de los productos concluidos. Sin embargo el acabado repetido abre al entendimiento del proceso y lo problematiza, significando las operaciones tentativas y las rectificaciones que inevitablemente se acometen en cualquier producción.

Luego, cuando se posee una habilidad ejecutoria asentada, resulta que lo importante, junto con el acabado, es ese proceder tentativo y rectificativo, más o menos abierto según los casos, que asume el protagonismo fundante de la habilidad.

*

Conocer algo es saber de los procedimientos que soportan la destreza ejecutoria de ese algo; es poder nombrarlos, relativizarlos, estructurarlos, en suma, significarlos abriéndolos a su variabilidad, con la confianza asentada en que es posible el acabado de las tareas o productos que el oficio realiza.

En este estadio, el comienzo de una tarea es el simple momento de iniciarla, que siempre es un reinicio que actualiza la habilidad arrastrando la experiencia acumulada. Y el acabado se transforma en un modo de detención momentánea, que abrevia en un resultado incidental el proceso indefinido de hacer o producir en ese determinado campo del saber.

El progreso en el conocimiento de un saber se basa en el enriquecimiento operativo y significativo del proceder, que es la consecuencia de la reiteración de la actividad ejecutiva, en la medida en que la propia reiteración exige ensayar nuevos medios, buscar nuevas referencias, afinar los significados de las operaciones y elaborar sucesivos criterios de evaluación parcial y final respecto a la marcha de los procedimientos y a su acabado. En este progreso, las tareas terminadas **juegan el papel de confirmadores,** pasan a ser objetivaciones enjuiciables por otros y evaluables según criterios externos al autor y, así, juegan el papel de confirmadores o problematizadores de los procedimientos empleados.

*

Entre las destrezas que se enseñan hay algunas que se ajustan bien a procedimientos metódicos bien estructurados y otras que se ajustan mal, aunque las enseñanzas básicas fuercen todos los aprendizajes a la solución de tareas que son imitaciones o resoluciones simplificadas que, con el progreso del aprendizaje, se van complicando.

Esto ocurre con las enseñanzas conjeturales y artísticas. Que no permiten metodizaciones semejantes. En estos casos se recurre a la simplificación provisional de las tareas acercándolas forzadamente a la lógica de la resolución de problemas.

En nuestras Escuelas el dibujar y el proyectar son dos aprendizajes básicos que no se ajustan a la resolución elemental de procesos metódicamente prefijados pero, a pesar de su naturaleza, parece imposible plantear la iniciación de sus enseñanzas sin recurrir al forzamiento reductivo de los procesos, seleccionando paradigmas de acabado que anulen la tensión conjetural de los procesos circulares en que consisten las tareas artísticas.

En estas enseñanzas se supone que cuando se ha aprendido a terminar se comienza a tener conciencia del proceso, al tiempo que lo terminado, como obra concluida, ingresa en el circuito crítico donde lo abreviado se clasifica y se valora. Entonces es cuando la enseñanza artística empieza a tener contenido e interés. Después de haber aprendido a concluir, cuando la angustia de la terminación se transforma en el placer por rectificar, por rehacer, por tantear diferentes resoluciones liberadas de artificios simplistas.

Por esto parece importante acelerar o desmitificar cuanto antes el acabado como referencia pedagógica consoladora y dedicar el mayor tiempo posible a descubrir, concienciar y ensayar diversos procesos de elaboración, enriqueciendo la dinámica de sus significaciones y minimizando los patrones formalistas con que se suelen valorar los resultados.

*

El arte, como la vida, siempre está comenzando, o no tiene comienzo. El inicio de todo es arbitrario. Da igual, porque todo lo que importa, cuando importa, ya estaba iniciado. El comienzo, como el caos, son inimaginables, inabarcables. Si hay algún inicio es el de la narración, que siempre se desarrolla a partir de un arranque. Pero, aunque haya narraciones que cuenten el comienzo de cualquier acontecimiento o que expliquen causalmente cualquier situación, siempre lo harán a partir de otros acontecimientos o actuaciones precedentes en la experiencia.

Los griegos llamaban argé a aquello de lo que derivan todas las cosas en el sentido, o de una realidad elemental primordial de la que proceden todas las demás, o de una razón causal que encadena las cosas como efectos sucesivos.

Pero en el arte no hay nada parecido a un arranque sino es la propia actividad artística arraigada como necesidad y experiencia. En el arte, arrancar es proseguir en otro momento, es ponerse otra vez a producir renunciando a un principio que siempre se evapora y que resulta irrelevante.

Y luego, en el fragor de producir y producir, el gran problema es terminar, acabar, detenerse. Leonardo y Balzac y otros... dicen que las obras ya son tales cuando son completas y no están acabadas. Acabar solo tiene sentido en el arte como abreviación, como un dejar de hacer y son múltiples los testimonios acerca de la angustia y la arbitrariedad de los acabados.

17. Dibujo 2. Curso 2002-2003. (11-5-03)

El salto a proyectar arquitectura, a empezar a proyectarla, no es obvio ni fácil. Supone entrar de lleno en las conjeturas, las generalizaciones, y las formas abiertas. Supone un enorme esfuerzo imaginario y perspicaz. Al tiempo que se inician nuevos hábitos de trabajo y de modos de dibujar. Un intenso choc en el interior de un campo complejo del que se desconocen sus regularidades, sus argucias y sus trampas operativas.

*

Todos los años creo que había que preguntar a los alumnos por qué creen que les interesa la arquitectura y como se imaginan a sí mismos como arquitectos. Pero no lo solemos preguntar, como si temiéramos que la pregunta fuera excesivamente constriñente, o agresiva, o extemporánea.

*

Entrar en el proyecto arquitectónico es entrar de un golpe en los aspectos atencionales de la arquitectura, entre los que destacan: los constructivos, los utilitarios, los comportamentales, los organizativos comunicativos, los ambientales y los paisajístico-significativos (simbólicos presenciales). Y supone definir y acotar la estructura y la variabilidad de cada aspecto aislable, al tiempo que se experimentan los modos gráficos de consignación y tanteo de cada ámbito atencional.

*

Quizás sea imprescindible, en este arranque, proporcionar a los alumnos la información básica necesaria para entender cada atención, aunque esto suponga fabricar un vademecum incompleto y parcial que todo profesor evita organizar.

*

No hay arquitectura sin comportamientos a albergar. Y los comportamientos son hábitos ejecutorios y morales individuales y en grupo. Formas de vida socialmente reconocibles. Cualquier arquitectura que se considere es un escenario que permite ciertos comportamientos (usos) que se pueden conjeturar narrativamente, ajustados a las características organizativas, ambientales, y ubicativas que la propia arquitectura determina. Los edificios de la arquitectura son contenedores de historias. Por eso el entendimiento de la arquitectura comienza por las conjeturas narrativas que cabe encajar en su interior y su entorno.

A la inversa, todo proyecto empieza por una o varias narraciones comportamentales a las que el edificio en ciernes debe de dar cabida. Sin narración no hay posibilidad de proyectar. La narración es la urdimbre de donde se saca el programa. Y el programa es la discretización en usos, que son áreas matizadas o locales (habitaciones) donde la narración de arranque se puede ubicar. Por eso la discretización habitacular no sale directamente de la narración sino de la encapsulación moral y ambiental de las situaciones más estables o duraderas incorporadas en los relatos.

Cuando un cliente propone una lista de locales (o áreas) a ser cumplimentada (programa de necesidades) está describiendo una encapsulación negociada y decidida, por donde pasa un relato que no se cuenta del todo y que el arquitecto tiene que desplegar conjeturalmente para dar sentido a su proyecto.

No es fácil aventurar narraciones desencadenantes de arquitecturas, porque resulta tedioso describir lo cotidiano y porque es arriesgado apuntar a la utopía crítica, que puede deshacer en fantasía idealizada la necesidad de radicalización narrativa y ambiental de la que arrancan los proyectos con interés.

*

Pero las historias, tanto en lo que tienen de vulgaridad (cotidianidad), como en lo que tienen de singularidad, pasan por los actos encadenados del comportamiento temporalizado, que siempre tienen lugar a través de posturas y movimientos (o sedencias) corporales soportadas por muebles, herramientas, aparatos y otros útiles, incluidos en ambientes de amplitud idónea, adecuadamente iluminados, ventilados y atemperados. Estos elementos de localización y soporte de las acciones de las historias son las unidades funcionales que, convenientemente dimensionadas, agrupadas y distribuidas, constituirán el contenido ergonómico y proxémico condicionante de la futura arquitectura en fase de proyecto.

Cuando se impone económicamente que el proyecto se atenga a mínimos espaciales, el estudio y organización de las unidades funcionales indispensables asociadas a la historia adquiere una importancia básica. Si el proyecto puede disponer de un cierto exceso dimensional, esta atención se relaja como se distiende el patetismo de las historias asociadas.
Radicalizando el exceso dimensional, cabe llegar a narraciones abiertas (soportadas por historias difusas) en donde lo funcional pasa a ser aleatorio y discrecional. Es el caso de los contenedores vacíos dispuestos

para albergar cualquier organización funcional que pueda imaginarse incluida en ellos. Este posicionamiento proyectivo es, en gran medida, irresponsable ya que vacía al proyecto de sus contenidos morales y difiere en el usuario el trabajo de la organización funcional (utilitaria) de la arquitectura.

Las unidades funcionales, soportes de la actividad encadenada en que consiste el comportamiento social, caben dentro de una atención específica que llamaremos ergonómico-proxémica. El fundamento y protagonista de las acciones es el cuerpo (el cuerpo humano, para las acciones humanas) que, o descansa, o está en movimiento.

Descansa en sedencia y apoyado en algo que lo soporta (lecho, tumbona, sofá, silla, etc.). Y se mueve desplazándose (andando, corriendo, saltando, etc.), o parcialmente detenido, manteniendo posturas físicas libres o soportadas que le permiten coordinaciones sensoriales activas, como la manipulación de objetos, la atención sensorial informativa, la comunicación gestual y verbal, la elaboración expresiva, la reflexión, etc.

Todas las acciones son actividades automatizadas o conscientemente controladas que requieren una coordinación sensomotora peculiar en la que están involucradas ciertos sentidos, la experiencia perceptiva de las alertas asociadas a ellos, y patrones regulares de movimiento de los miembros del cuerpo con ritmos compensados que evitan dinámicamente los desequilibrios. Todo un complejo funcionamiento sistémico, neuronalmente controlado, que canaliza la energía disponible de tal manera que, cuando se está haciendo algo específico, son inhibidas todas las demás potencialidades funcionales que no están relacionadas en el control senso-perceptivo-motor de lo que se hace. Cada acción humana se corresponde con un estado dinámico del organismo que impide que otros posibles estados interfieran. Y cada acción humana se produce en un medio exterior dispuesto de forma que la acción sea posible. (ver: E.T. Hall, "La dimensión oculta").

El desplazamiento es una actividad dinámica que se funda en el desequilibrio controlado en cierta dirección de la amplitud circundante, de manera que el cuerpo, en constante desequilibrio producido por el desplazamiento de la cabeza y compensado por la sucesiva colocación de las piernas y los brazos en posiciones repetidamente pautadas, se traslada armónicamente en la dirección elegida. La sucesión de posiciones de los miembros del cuerpo, más o menos rápida, está vinculada con la visión lejana y media que escruta el entorno evitando obstáculos, con la audición (en constante alerta), y con la propiocepción del esfuerzo y el desgaste (de líquidos, de sales, etc.) que el movimiento produce. La carrera deportiva, en un extremo, impide toda atención que quede fuera del control cenestésico del ritmo y del desgaste del movimiento, y del sensorial que controla la dirección y el objetivo de la actividad. En el otro extremo está el paseo, en el que el desplazamiento se automatiza y el control propioceptivo y sensorial se relajan permitiendo otras actividades (atenciones) superpuestas. Paseando se puede conversar reflexivamente, contemplar el ambiente... etc. Si las actividades superpuestas reclaman más atención, el paseo se puede interrumpir sin dificultad.

Hay actividades cuyas ejecuciones requieren suprimir el desplazamiento, mantener en tensión el tronco y mover los miembros superiores (en especial, las manos) para realizar tareas de precisión que necesitan una atención senso motora focalizada e intensificada.
En estos casos, se disponen soportes (muebles) para recoger el cuerpo en sedencia liberando los brazos-manos. También son necesarios planos de trabajo donde apoyar las herramientas u objetos a manipular, de forma que la ejecución de las tareas sea cómoda, en ambientes con la iluminación adecuada para que la visión sea óptima y las sensaciones térmicas y atmosféricas proporcionen comodidad.

Hay tareas manipulativas que requieren mantener el cuerpo erguido y con capacidad de desplazamiento, mientras se ejecutan las tareas soportando los objetos al alcance de los movimientos de los brazos-manos.

También hay tareas donde la atención visual es casi total (como en la lectura, el visionado de cine o televisión, etc.), en las que lo principal es mantener el cuerpo en equilibrio estable sólo dispuesto para adoptar posturas extáticas que refuercen o relajen la focalización perceptiva.
La conversación requiere, además de la palabra (movilidad fonadora), de ademanes posturales y gestos de la cara, brazos y manos que refuercen el decir. Según la tensión (o pasión) que se necesite en los distintos casos comunicativos, las posturas dinámicas básicas del cuerpo variarán desde la sedencia (para conversaciones intranscendentes) hasta la movilidad total contenida, en el teatro y la danza. Además, en la conversación, la distancia relativa entre los intervinientes y la iluminación ambiental deben de permitir que los interlocutores puedan apreciar en proximidad la totalidad de las partes del cuerpo del otro que se estén empleando como refuerzos expresivos.

Las distintas actividades y sus condiciones de soporte y ambiente son estudiadas por la ergonomía. Para la arquitectura hay ficheros publicados que contienen informaciones analíticas muy precisas. (ver: Neufert).

*

Otro campo atencional básico en la arquitectura es el referido a las agrupaciones de elementos y los sistemas de comunicación que los hacen accesibles. Desde un punto de vista urbanístico los asentamientos humanos son agrupaciones de cápsulas o habitáculos que abrigan actividades de grupos preservándolas de la intemperie y de la curiosidad.
Estas unidades pueden estar separadas entre sí, de modo que la red comunicativa sea el vacío territorial que queda entre las cápsulas, o pueden estar adosadas (compactadas), de manera que el vacío territorial sea el mínimo. En este caso la compactación en planta tiene como límite la organización de una red de comunicaciones que alcance a todas y cada una de las unidades (como el sistema arterial y venoso debe de llegar a todas las células del cuerpo). Los sistemas de compactación en planta se basan en mallas que llenan el plano (redes pleremáticas, como la cuadrícula y la triangular) de manera que cada línea de comunicación sirva a series de unidades adosadas en cada uno de sus lados.

La compactación en planta de unidades habitaculares lleva teóricamente a una malla de dimensión indefinida de ejes cruzados de comunicación (el modelo teórico con mallas cuadriculares es el campamento romano), que sólo se limita por los accidentes del terreno donde se asienta y por la capacidad de unidades que se necesiten en cada caso. Naturalmente, estas unidades sólo tienen vistas a las vías de comunicación. La iluminación se resuelve con patios interiores donde se vuelcan los habitáculos. Cada habitáculo puede tener varias alturas.

Es fácil pensar que para organizar un asentamiento humano con este modelo de organización, bastará con desocupar la malla compactada y localizar en los vacíos los espacios y edificios necesarios para los servicios y las instituciones comunes.

Pero la edificación permite repetir el plano horizontal, es decir, superponer planos en altura de forma que se densifique la superficie construida por unidad de superficie en el plano del suelo. La superposición de planos tiene como límite la propia capacidad de la tecnología constructiva para transmitir al terreno las cargas producidas por la superposición.

Si suponemos ahora que lo que repetimos en altura es la malla plana compacta por medio de núcleos de comunicación verticales que nos permitan acceder a los diferentes niveles, nos encontramos con un volumen indefinido (en superficie y en altura) de unidades, perfectamente accesibles a través de la red de comunicación, pero encajonadas, sin posibilidad de recibir una buena iluminación natural. La ventilación se podría resolver con patios o conductos verticales.

Sigamos. Si en esta masa compacta y espacial de apretadas unidades habitaculares, perfectamente accesibles a través de la red primaria de comunicaciones horizontales y verticales, quisiéramos disponer ámbitos públicos diversos o producir condiciones más convencionales de iluminación, tendríamos que desocuparla para producir vacíos interiores donde ubicar los ámbitos públicos o las entradas de luz. Los bordes de la masa siempre serían lugares especiales.

Operaríamos quitando unidades y reforzando las comunicaciones alrededor de los vacíos.

*

Supongamos ahora que queremos que todas las unidades tengan luz (no soleamiento).
Entonces desocuparíamos la gran masa de manera que todas las unidades habitaculares se abrieran a patios de dimensiones proporcionales a la altura de la masa.

Con esta operación hemos llegado a la organización masiva radical sometida a la llegada de luz a todas sus unidades.
Esta masa también cabe desocuparla para introducir en ella ámbitos públicos.
Bien. Pues a partir de este esquema podemos ahora diferenciar, recortándolo, todas las tipologías agrupativa de habitáculos, de viviendas.

Por ejemplo: Si aislamos una de las zonas lineadas componentes de esa masa tendremos el bloque abierto organizado por un eje comunicativo y habitáculos a los dos lados. En este esquema la comunicación vertical es discrecional y la dimensión indefinida sólo limitada por las alturas permitidas, el solar elegido y el tamaño de la promoción.

*

Este esquema tiene habitáculos a dos orientaciones. Para corregir este hecho cabe, o cruzar los habitáculos (el paradigma es la unidad de habitación de Marsella de Le Corbusier), o eliminar una de las tiras de habitáculos dejando la comunicación como borde de la banda.
Con una sola tira lineal un edificio puede componerse doblándola de diversas maneras.

Ahora bien, las bandas indefinidas de habitáculos agrupados (como las masas compactas de donde venimos derivando) cortan la visión lejana desde los habitáculos. Para resolver este problema la solución es la discretización de la banda (bloques abiertos) o la limitación del edificio minimizando las comunicaciones horizontales. Con esta operación aparecen las torres (edificios discretizados) con diferente cantidad de unidades alrededor del núcleo.

Los rascacielos son edificios lo más altos posibles. Pueden ser torres (rascacielos de núcleo pequeño) o bloques lineales cerrados sobre sí mismos (rascacielos de núcleo ancho).
En estos casos las comunicaciones también son discrecionales.

18. Contestaciones. (26-5-03)

Hay gentes que solo saben contestar. Lo más común es encontrar a estas personas en puestos de trabajo de información y de atención a clientes, para los que se les ha enseñado a decir lo que interesa que digan en razón a una estricta tipificación de las preguntas que merecen ser contestadas. Cuando, en contacto con estas personas, alguien hace una pregunta fuera del protocolo, indefectiblemente se produce un bloqueo y una contestación standard que generalmente no responde a la pregunta formulada. Se tiene entonces la impresión (a veces la certeza) de que la persona que responde no ha escuchado la pregunta, o no la ha comprendido, o no la ha localizado en su listado de preguntas tipificadas. Es como si uno recibiera un mensaje automático de una máquina parlante que solo selecciona la grabación que el propio aparato señala en función de códigos ajenos a los contenidos semánticos de la pregunta.

En nuestra sociedad hay muchas ocasiones en las que la gente no escucha, aunque conteste. Son situaciones a-dialógicas en las que alguno, o todos los intervinientes en el aparente diálogo, solo tienen la urgencia de decir, de manifestase, por encima de lo que los demás intenten plantear.

En la pedagogía autoritaria este hecho es común. El profesor dice, y dice sin molestarse en escuchar nada que le saque de su rutina recitadora. Y el alumno acaba resignado a recibir contestaciones que no responden a las preguntas que ya ni siguiera intenta formular.

19. Dos exposiciones. (27-5-03)

Han sido dos exposiciones seguidas, concentradas en estos días inaugurales de la primavera preveraniega.

Pedro Burgaleta ha presentado una serie de cuadros recientes en una galería nueva y aparentemente marginal. Una especie de ensayo voluntarioso de exhibición en un entorno incierto. Y ha colgado obras estrictamente perfiladas y densas, de extraña filiación. Algo así como ilustraciones de una reflexión más simbólica que pictórica, más conceptual que formativa, más moral que transgresora. Son rígidas composiciones que dividen las telas en regiones jerarquizadas para colocar en ellas representaciones de objetos muy concretos que, asentados en sus bases, atraviesan los límites (filtros) divisorios de la tela, asomando en las regiones superiores en las que flotan otros objetos. Son dibujos de bordes coloreados y en perspectiva aunque los puntos de vista cambien según los elementos (y ubicaciones) a que se aplique la convención.
No tuve tiempo de descifrar lo que los cuadros quieren ilustrar ya que su complejidad indicaba que las narraciones de arranque debían de ser complejas, densamente elaboradas.

J. Luis Alexanco

Ha presentado en Madrid parte de su más reciente producción. Hace unos años Alexanco acometió una serie de pinturas que intentaron alejarle de su propia trayectoria "geológica" iniciando rituales nuevos. Pero luego volvió a su camino, quehacer repetitivo basado en partir de una base constituida por un sedimento de las obras anteriores que luego va siendo ocultado por sucesivas superposiciones que van interfiriéndose hasta lograr un espesor temporal de gran intensidad emotiva.

Las bases de partida son papeles pegados en el lienzo o impresiones serigráficas llevadas al lienzo antes de ser montado en el bastidor- Estas impresiones son siempre tramas generalizadas recuperadas de trabajos antiguos, una base contextual que llena la superficie como fundamento de las actuaciones posteriores. Esta base actúa como desencadenante y referencia, como ámbito de provocación y de familiaridad. Luego, encima de este fondo impreso, aparecen los temas que completan el cuadro. Estas obras son superposiciones (sedimentadas) encima de un fondo arqueológico que, a toda costa, se quiere mantener vivo. Quizás indiquen la angustia de querer hacer una obra definitiva que permita concluir una actividad plástica indefinible e inacabable. Esta observación la hace Blanchot analizando el espacio literario, aunque parece poder describir también el espacio plástico de la creación pictórica.

Me conmueve esta peculiaridad en el trabajo de Alexanco, explorando la libertad activa del pintor en el seno de una pauta anacrónica que le permite dejar de pintar en cualquier momento, ya que la propia pauta de base ya es en si un final pretérito que se recomienza constantemente en cada cuadro.

20. Envolturas (notas 1). (29-05-03)

Hablar, mirar y moverse son facetas o funciones de un mismo sistema activo (el cuerpo-persona humano), ya que en el hombre todo es movimiento interactuante.

El movimiento es una especialización de la agitación básica, que es autopoietica, autoconstitutiva, autorreguladora. Movimiento total gobernado enactivamente por la masa neuronal en incesante actividad.

El movimiento es la acompasada modificación de las partes del cuerpo que se organiza en diversas funciones interactivas específicas. Desplazarse, gesticular, manipular, hablar, mirar, además de las funciones fisiológicas automáticas y secuenciales (respirar, comer, beber, exonerar), las reproductivas (copular) y las puramente hedónicas...

Moverse, manipular, hablar y mirar suponen gestionar la amplitud circundante, reaccionar adaptativa y transformativamente frente al medio natural y social con fines específicos incluidos en el fin global de mantener históricamente la especie.

Desplazarse supone colonizar la amplitud. Manipular supone modificar el medio inmediato con las manos. Hablar es inundar de sonidos articulados el medio próximo. Mirar es escrutar el medio próximo y lejano buscando configuraciones ya significadas.

El significado nace en el seno de las culturas comunicativas como rebote que se recibe de las cosas y de los otros, después de haber arrojado sobre ellas/ellos acciones (gestos, palabras, patrones, esquemas,...) modificadoras o adaptativas.

La realidad es el rebote significativo estabilizado dialogicamente.

El arte materializa el rebote, fabrica envolturas consistentes que permiten lanzar sobre ellas significados que permiten posibilitar nuevos rebotes.

La capacidad del exterior natural, social y artístico para reflejar significados es la envolvencia.

Cuando el propio movimiento se ritualiza adquiere categoría de envolvencia la cáscara vital (virtual o recogida en huellas) que el propio movimiento determina.

Un cuadro puede entenderse como una envolvencia concentrada en un soporte de una danza espacial determinada de un modo ritualizado de agitación.

También puede entenderse así una escultura. Como un espacio envolvente que ha sido generado por los movimientos a su alrededor del escultor.

La música y las palabras inundan como sonidos. Son directamente envolvencia, como el vacío del lugar cuando se siente como lugar.

21. Envolturas. (Junio 2003)

Cooper, años atrás (la Gramática de la vida) defendía que el adentro y el afuera, con sus consecuentes conceptualizaciones psicoanalíticas, de introyección y proyección, no son más que convenciones que distorsionan la experiencia. Sostiene que "todo está afuera, en el mundo; no existe ninguna realidad detrás de las manifestaciones de la realidad, pero aunque digo que todo está fuera, todo también está dentro del afuera". Cooper señala que la interioridad es una ilusión ya que la acción y la experiencia actuada ocurren en el mundo. Entiende la introyección como actuación con el papel de otro pero actuación en el mundo.
Ve la existencia como plenitud unitaria de la experiencia actuada y la acción. Ninguna introyección tiene sentido aparte de su expresión en el mundo. El mundo, que está dentro del afuera, es todo lo que importa.
En su posición antipsiquiátrica radical, denuncia que el adentro y el afuera son constructos derivados del recubrimiento con palabras de la propia experiencia en el interior de los grupos simbióticos sociales, sobre todo la familia burguesa y las instituciones que imponen un hablar que conduce a un forzoso conformismo pautado encubridor de la experiencia.
El interior, en consecuencia procede de la verbalización de la introyección, ejercitada como otredad sustancializada de un yo supuesto que busca complicidad. Aunque se atenúe su entidad si se entiende la introyección como iniciativa dirigida hacia atrás que puede llegar a aniquilarse ejercitando la libertad activa.

22. Escribo a mano. (2-6-03)

Escribo a mano, con un bolígrafo y sobre papel. Escribo, y tacho, y rectifico, con mis gestos que configuran palabras. Mis manuscritos son dibujos abigarrados en los que me encuentro cómodo. Me he acostumbrado al ritmo de mi escritura manual que pauta con holgura mi discurso en ciernes y mis reacciones reflexivas superpuestas.

La dificultad está en que luego me pasan a limpio el texto básico. En este trance el texto cambia: se reorganiza tipográficamente y recoge inesperadamente distribuidos, los errores y las incomprensiones de la trascripción.

La lectura del texto trascrito es una experiencia insólita. Ya no es propiamente mi texto, sino el de alguien con el que me puedo identificar si soy capaz de ajustar su composición de manchas de letras y de corregir las palabras erróneas e inciertas. Esta fase lleva tiempo, necesita acomodo y, en muchos casos, reescribir partes que, al quedar tipografiadas, han cambiado de sentido o se han alejado del tema o del estilo. Después, el trato con el texto es un diálogo en el que prevalece el papel de lector que lucha por acomodar lo escrito a cierta naturalidad propia del texto y alejada del autor. Los textos, así, van evolucionando y siempre están en situaciones inestables, salvo cuando, por alguna razón, hartos del ejercicio de la reescritura parcial, se agotan. Entonces los doy por terminados y decido, o romperlos o dejarlos tal como están.

Es curioso como en este ir y venir, a veces, hay errores que resisten muchas revisiones, invisibles a las atenciones que las relecturas van despertando sin cesar. Son como restos disimulados, como fallos inalcanzables escondidos al abrigo de las emociones que tiñen la relectura.

23. Diálogo. (19-6-03)

Plática entre personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos. Trato en busca de avenencia.

El diálogo responde a un modo de pensar esencialmente no dogmático (dialéctico).

Entre diálogo y dialecto hay una estrecha relación.

Según Platón el especialista del diálogo es el que sabe preguntar y responder.

Para Platón el arte del diálogo lleva a la contemplación por el alma de la realidad inteligible.
Platón opone el diálogo a la controversia sofística donde el diálogo es mera disputa y no proceso cognoscitivo.

Buber: el diálogo es una comunicación existencial. Distingue entre diálogo auténtico y diálogo falso. En el auténtico se establece una relación viva entre personas como personas. En el diálogo no auténtico hay monólogos o diálogos técnicos que alejan entre si a los intervinientes.

En "Vida dialógica" Buber establece una esfera del "entre", lugar de la complementación o intensificación de los participantes (no de su independencia o alejamiento). Buber llama "lo dialógico" al desarrollo de esta esfera.

Unamuno llamaba monodiálogo al diálogo instalado en el ser humano.
Eugenio d'Ors decía yo soy mi diálogo.

Aldo Testa ("Summa dialógica"): El lenguaje tiene sentido solo en tanto que se funda en el encontrarse recíproco del yo y del otro.

Hay cuatro especies de diálogos: el natural, el educativo, el moral y el social. El conjunto de individuos dialogantes no es una mera suma sino una realidad estructural. El diálogo es central en la hermenéutica contemporánea. Collingwood plantea que preguntas y respuestas están íntimamente vinculadas.

H. Georg Gadamer dice que pregunta y respuesta circulan dentro del diálogo y, además, la llamada respuesta no cierra el círculo sino que lo abre de nuevo ya que, entender una pregunta es, a su vez, otra pregunta. (ver). Hay una dialéctica de la pregunta y de la respuesta.

(*Wahrhet und Methode,* 2ª ed., 1965, página 359; trad. esp.: *Método y verdad* 1977). Esta dialéctica es un intercambio entre sujeto que pregunta y un "objeto" que se desvela o revela al sujeto, pero sólo porque el sujeto está, por así decirlo, dispuesto a escuchar lo que el "objeto" dice. El "decir" es una relación de la que sujeto y objeto son sólo abstracciones. El diálogo resulta ser por ello un "acontecimiento"; su estructura lingüística es un reflejo de su estructura ontológica.

Otras manifestaciones de la importancia de la noción de diálogo en el pensamiento actual son la llamada "lógica dialógica" –el método y procedimiento dialógico- de Paul Lorenzen (cf. *Metamathematik,* 1962, y *Dialogische logik,* 1978 [con K. Lorenz]) y la "fenomenología dialógica" de Stephan Strasser (*The Idea of Dialogical Phenomenolofy,* 1965). Según Strasser, una parte de la corriente fenomenológica ha errado al insistir en la egología (VÉASE) y en la constitución egológica trascendental de la conciencia. La conciencia se constituye, al entender de Strasser, intersubjetivamente, o interindividualmente.

Sobre el problema del diálogo en sentido antiguo: Jean Andrieu, *Le dialogue antique, structure et présentation,* 1954.

24. Aturdimiento. (26-6-03)

Todo son frases a medias. La sociedad mediatizada es básicamente un barullo de frases inacabadas encabalgadas unas en otras. El espectáculo es adialógico, no comunicativo. Solo se hacen inicios de declaraciones que se colocan por turno en el orden de prioridad marcado desde el exterior de la situación. Teatro generalizado que deshace el diálogo en la medida que degrada el debate en un mero hablar en un cierto orden de palabras. En los foros políticos, en los reality, en el gobierno de las instituciones, en los congresos de especialistas ..,etc., etc.

El esquema es siempre igual: turnos de palabra cortos, orden de palabra arbitrario, turnos interpuestos por alusiones, y ningún tiempo para el debate que, por otro lado, no se sabría como regular. Ningún tiempo quiere decir tiempo inapropiado, rígido, formulario. Este esquema, que solo garantiza que todos los que han pedido turno puedan iniciar sus frases, es lo contrario a cualquier diálogo auténtico. En la política la situación es extrema.

Probablemente las posiciones límites son las acometidas en los reality y en los debates parlamentarios. En los realitys no interesa el diálogo, solo la polémica, y se articulan de manera que el moderador sea el incitador del enfrentamiento y el encargado de cortar todas las intervenciones para que ninguna llegue a formularse entera. Los debates parlamentarios tampoco buscan el diálogo, sólo la declaración autoponderativa o mordazmente crítica (declaración propagandística) con ocasión o no de un tema de debate. Resulta patético asistir a sesiones de temática previamente anunciada en las que las interacciones son contestaciones que se han preparado por escrito y que al ser leídas en orden, sin la matización a la que obligaría la escucha de las intervenciones precedentes, producen el efecto subrealista de un diálogo de besugos, de cosas que se dicen al margen del contexto donde aparecen, como si el decir tuviera el poder de dar sentido a cualquier intercambio verbal, o como si sólo cupiera el sentido del decir en cada decir, se diga lo que se diga.

Los diálogos para besugos eran una sección de una publicación infantil en la que dos personas decían cosas con la forma de diálogo pero en sus antípodas significativas (o comunicativas); cada uno declaraba algo que la otra replicaba con otro algo que no tenía nada que ver. Esta situación, que era una sucesión de saltos semánticos e intencionales sin ningún sentido apreciable, se prolongaba hasta llenar el hueco destinado a la sección. Algunas dicciones y sus contrastes resultaban cómicos.

El diálogo es un arte social y literario. Arte, modo que, según Platón, lleva a la contemplación de la realidad inteligible.

El diálogo es una indagación cognoscitiva, es un decirse o hablarse, no para disputar, sino para complementarse mutuamente, para matizar en convergencia.

Buber indicaba los diálogos inauténticos como monólogos que, en el ritual dialógico, producen el alejamiento de los intervinientes mas que su mutuo aporte cognoscitivo en el acercamiento existencial.

Dialogar es buscar algo en común, hablando; mejor, buscar la intensificación de algo común en el hablar (el decir).

Todo lo que no es auténtico diálogo es barullo, sonido que produce aturdimiento. Sólo en su extremo, en el asco, el barullo puede tener cierto sentido.

25. Paraísos. (11-7-03)

Llevo conocidos decenas de paraísos. Lugares que se denominan paradisíacos, preparados para el más lujoso y excelso de los aburrimientos. Todos son iguales. Lugares aislados y preservados, llenos de posibilidades de distracción y asistidos por el más solícito servicio. Exclusivos de precio.

Los paraísos más asequibles están en parajes tropicales poco poblados y, sobre todo, en islas privadas o playa alejadas, usurpadas al patrimonio común. Los instalados en islas son todos iguales; departamentos sembrados entre palmeras, un pabellón de restauración central, canchas de diversos deportes, servicios de saunas, masajes y belleza, tiendas, y la pasiva naturaleza que lo inunda todo de espeso sopor. Y en estas instalaciones, parejas de las más diversas edades que arrastran los días en el más agrio hastío, entre el sexo y el sueño, en el ambiente acondicionado de los departamentos, el uso diario de los servicios generales, y la lectura ocasional de libros que permiten la evasión de la paradisíaca evasión. Tedio denso y pegajoso que sólo puede quebrarse con el abuso puntual, a veces programado, del alcohol.

Es curioso que los paraísos sean así, tan cercanos a las guarderías infantiles y a los balnearios, pero en parajes con palmeras y en instalaciones muy caras. Claro que la idea de paraíso es un especial inimaginable. Algo insostenible por la fantasía ya que hace alusión a un estado olvidado donde el goce es pleno porque todavía no se ha alcanzado la naturalidad mundana de los hombres.

Quizás ante la imposibilidad de alcanzar una situación paradisíaca auténtica, que supondría detener el tiempo en el olvido del futuro y del pasado y suspender la separación entre cuerpo y naturaleza, los paraísos comerciales lo que plantean es vivir lujosamente en lugares privatizados durante el tiempo suficiente como para notificar que la vida cotidiana, la que es inevitable afrontar para sobrevivir con los demás; -y que a muchos nos parece interesante, apasionada y divertida-, puede llegar a ser sufrida como si fuera el infierno.

26. Arquitectura. (11-7-03)

Hay una primordial chispa con un punto anespacial a partir del cual aparece el espacio (el vacío) como primer envoltorio. Punto, brillo, impulso, vacío, paz, relajación, distanciamiento. Atmósfera poética de la creación. Arquitectura en su grado básico, en su primariedad.

27. Mi viaje. (16-7-03)

No soporto este viaje. Hoy he estado durmiendo la mayor parte del día para no estar con los demás. Hemos visto la filmación de la sesión diaria de buceo que hace nuestro patrón. Es el trabajo para el que hemos llegado aquí, a este piso flotante donde, hacinados, reímos nuestras insensateces, esquivándonos mutuamente. No podemos navegar para evitar que se mareen los que se marean y tampoco podemos saltar a tierra libremente porque, a falta de atraques, permanecemos fondeados, horas y horas, durante días, en las bahías donde el patrón decide bucear. Además, no soy capaz de canalizar mi sensualidad en un entrecomillado ambiente de teatralidad reivindicativa "camp" que me fuerza al onanismo autorreferencial, de huída, a través de la superficialidad de mi propio cuerpo. Me es imposible mantenerme en la negrura estéril y creciente de los paraísos terrestres del lujo abyecto. Mi ansiedad se expande entre mis compañeros de viaje, focalizada en mi cuerpo, transmutado en murmullo marino, y contrapuesta a la rutina de la convención que no nos queda más remedio que practicar. Cuerpo, mar, olvido y muerte, son los símbolos en que rebota mi desesperación. En este viaje estoy atisbando el vacío palpitante de la ansiedad.

28. Budismo. (Agosto 2003)

Llegábamos o partíamos. El conductor que nos llevaba, no paraba de hablar en un meritorio y dificultoso español. Era día de fiesta porque coincidían la luna llena del 6º mes (la luna llena de la estación de las lluvias), y la conmemoración de la iluminación del Buda. Había conseguido que le atendiéramos sin rechistar, orientando nuestras cabezas para minimizar el ruido de la autovía. El budismo nos enseña a ser mejores. Y todos mejoramos cuando nos desvinculamos de las preocupaciones banales. Aquel hombre, que hablaba de lado mientras conducía, respondía a una incontrolada pasión predicadora. La felicidad se alcanza cuando se rompen las ataduras... Buda lo vio con claridad. Tu cuerpo no te pertenece aunque te obedezca. Nada pertenece a nadie. El mosquito te molesta si piensas que, al picarte, está invadiendo algo que es de tu propiedad. Aquí todos tenemos que pasar una temporada obligatoria en un monasterio, viviendo como monjes. Sin este requisito no nos podemos casar, ni podemos continuar nuestra educación. Los que permanecen después como monjes son muy pocos. Un monje no puede tocar ni ser tocado por una mujer. No puede preocuparse de su alimentación... Sólo tiene que meditar y aprender a no desear nada. No desear ni esperar otra cosa que lo que tenga que ocurrir. La vida se repite muchas veces en circunstancias diversas, según los grados de desprendimiento que se logran alcanzar en cada una. Cada vida arrastra un lastre acumulado, el Karma. Por eso hay hombres como ángeles, y hombres como hombres, y hombres como demonios. El hombre que alcanza la iluminación, como Buda, llega al Nirvana que, más que un premio, es la ruptura del ciclo de las reencarnaciones, su total olvido. El Nirvana es el desprendimiento absoluto. El absoluto en el desprendimiento... El rey es la reencarnación de un dios, de alguna fuerza maternal que todavía persiste sin disolverse ...

Pasábamos por un paisaje tórrido y nublado, encima de carreteras separadas del pantanal por indefinidos puentes. Todo era un caserío bajo, negruzco, entre vegetales, salpicado de edificios blancos o de cristal que sobresalían a intervalos irregulares, acá y allá. Había poca circulación y nos escuchábamos en medio del ambiente insólito del aire acondicionado del vehículo. ¿Cómo era posible que el budismo amparara una teocracia? ¿Cómo era posible que el budismo fuera obligatorio e iniciático para todo la población?.

En el aeropuerto pensábamos que resultaba atractivo este sistema de creencias, inevitablemente manipulado para servir al poder político y social. ¿Cómo podía interesarle a alguien lo que dijera un rey si ese alguien ya no deseaba ni esperaba nada?.
¿Se puede desear nada y acatar lo que la autoridad (¿qué autoridad?) ¿te mande producir?. ¿Se puede pensar que nada es de nadie y defender la propiedad?.

29. El Cuerpo (1). (Agosto 2003)

Cuando ya no queda nada que pueda ilusionar, permanece el cuerpo. El cuerpo como exterioridad a mano, como extrañeza cercana, como circunstancia inmediata. El cuerpo que obedece pero que no es parte de uno. El cuerpo como envoltura cotidiana, tan misteriosa como todas las envolturas. El cuerpo como frontera superficial, como cáscara concluyente que fabrica afectos y deseos. Como inalcanzable cosmos irrebatible y autónomo constituyente de la íntima otredad radical.

No desear nada es remitir toda la experiencia al cuerpo, reducir todo a contemporizar con él. Lugar del erotismo donde el sexo palpita y se concreta; ya que el sexo no es más que la dinámica vital latente y desequilibrada de la superficialidad corporal, cuando ésta se desistrumentaliza.

El cuerpo, abandonado a su superficialidad exteriorizada es pura latencia erótico-tanática.

30. Avelina. (25-8-03)

I

No puedo verte, pero pienso en ti en el interior evocado del diálogo de medias palabras, miradas y gestos, que siempre sostuvimos. Te vas a ir, lo sabes y lo aceptas con resignación, incluso con cierto deseo, después de haber estado tanto tiempo arrastrando malamente tu cuerpo y tus evanescentes recuerdos. Con tus ojos me dices que no pasa nada, que así tiene que ser. Yo no tengo nada que decir mientras se avivan los recuerdos de otras muertes de las que los dos fuimos testigos. No tengo nada que decir, pero estoy aquí, mirando, esperando la llegada de tu nada, de nuestra nada. No sé si tu sientes mi presencia, mi agitación congelada, aunque creo estar seguro de que sabes que palpito. Tu mano es lo que se extiende bajo mi piel, mientras mi mano se abisma en la extrañeza. La vida es así, repites con tus ojos, a punto ya de alejarte definitivamente del tiempo. Sí, pero tu muerte me afecta, activa mi memoria, contrae intensamente mis olvidos, conmueve mi infancia ya perdida detrás de mis actuales tediosos hábitos... Esto no te importa, y no puedes evitarlo porque no es parte de tu situación sino de la mía. Aunque esté contigo no puedo arrastrarte a mi envolvencia porque mis palabras, cualesquiera palabras que no sean las tuyas, no tienen porqué significar más que el contacto y la mirada. Sin embargo eres tú la que me arrastra. Y la que me envuelve y la que me abraza. Ahora sigo tu voz aguda, y veo tus ademanes, y escucho tus reproches, y siento tus cuidados; estoy confuso, sufro. No podemos hacer nada. Nada. Espero y deseo que vayas a la muerte como ibas por la vida.

II

Todo el pueblo te acompaña al Campo Santo, atravesando las calles que lo comunican con la ermita. Bajo las nubes tormentosas y el tañido monótono y sostenido de la campana de la iglesia. El cementerio está en un promontorio desde el que se domina el valle circundante. Allí están todos, como siempre cada vez que alguien muere. Van hasta aquel otero sagrado, despiden al difunto y, de paso, visitan a los suyos y se aseguran de que todo sigue preparado para cuando cada uno de ellos tenga que ser depositado en esta tierra blanquecina.
Luego volvemos en silencio, arropados por una dulce brisa, hablando de la pornografía de tu muerte y de todas las muertes. Dicen que te fuiste contrayendo, al tiempo que perdías la conciencia, hasta acabar rígida sobre ti misma como una momia andina. Te tuvieron que estirar para poderte acomodar en el ataúd.
Tu familia adoptiva, la que te acogió de pequeña y ahora te ha alojado y cuidado, te da sepultura en su panteón, preservando tus despojos en el lugar que ellos veneran como ámbito sagrado de su muerte.

III

En mis recuerdos de infancia nunca falta tu personaje, en algún lugar a mi entorno, vigilándome mientras actúo consciente de tu vigilancia. Tu personaje olvidado ha llegado a ser la atmósfera de mis evocaciones infantiles, la envolvencia que tiñe las confusas escenas en que se ubica mi añoranza. Incluso puede que tengas un lugar en mis sueños aunque esto es más dudoso. Hoy advierto que persistes confinada en la arquitectura de mi desarrollo.

IV

Fuiste abandonada en la inclusa de Alcazaren nada más nacer. Tu madre era una mujer soltera que nunca asumió la responsabilidad de tu existencia. Allí fuiste adoptada por una campesina que buscaba brazos para trabajar la tierra. Fuiste recogida como fuerza productiva, sin amor, quizás con temor al estigma de tu procedencia. Y fuiste creciendo, sin educación, sin cariño y sin pasado, hasta que esa gente que te recogió, que tuvo sus propios hijos mientras tu laborabas como los animales de carga, te instaló en Madrid, al servicio de una familia burguesa.

V

Era como una muñeca, sin genitales. ¿Lo sabíais vosotros?. No tenía vagina. No tenía labios mayores ni menores. Solo un pequeño agujero. Dicen que, entonces, en las Inclusas, cosían la vagina a las niñas que eran hijas de madres viciosas. Lo hacían piadosos médicos para preservar la virtud de criaturas que, de otro modo, serían unas perdidas... ¿Y nadie lo sabía?. No, lo descubrimos cuando, con 85 años, la llevamos una vez al hospital. A mí me lo dijo la enfermera. Cuando la vi, no me lo podía creer. Entonces, pasó toda

su vida guardando tan singular secreto: ¡Porque ella sí tenía que saberse diferente! Había criado niños y cuidado a personas mayores. Nunca dijo nada, ni cuando bromeaba de su soltería.

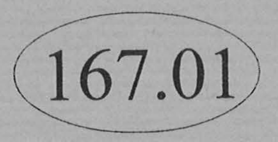
*

Es posible que pensara que había dos maneras distintas de ser mujer. Ella recordaba confusamente que, de pequeña, se le salían cosas por debajo del vientre. Lo más probable es que naciera con alguna malformación en el sexo que los médicos resolvieron como pudieron. Es difícil pensar en cirujanos mutiladores en los años 20, en plena Castilla, en una situación de extrema pobreza. Perturba descubrir una tragedia desconocida en la vida de una persona cuando ella ya no está.

VI

Tiembla mi cuerpo cuando pienso en este secreto. Sabías que no eras como los (las) demás y actuabas como si no significara nada esa diferencia. Si yo hubiera sabido... Pero no tiene sentido haber sabido. Sí lo tiene saber ahora, cuando ya solo se puede conjeturar con un dato que completa la información de tu personalidad sin poder confirmar nada. Un dato que abisma más el vacío de tu ausencia, de todas las ausencias encadenadas.

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

